б 73/55
из 1ог.

7
1955

# ИСКУССТВО КИНО

# ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР


## СОДЕРЖАНИЕ


**Передовая.** Генеральная тема . . . . . 3
**И. Чекин.** Ответственность художника . . . . . 7
**Л. Белова.** О творческой системе редактирования . . . . . 14
К организации творческих мастерских на студиях
**Г. Александров.** На новом пути . . . . . 20
**М. Ромм, С. Юткевич.** Содружество двух поколений . . . 21
**Л. Погожева.** Кинопублицистика наших дней . . . . . 24
**Г. Кремлев.** Вне главного направления . . . . . 32
**Н. Эльяш, С. Иванова.** «Ромео и Джульетта» . . . . . 44
**И. Соколов.** К шестидесятилетию кинематографа . . . . . 52

### ЗА РУБЕЖОМ

**С. Иванько.** Великая культура великого народа . . . . . 69
**Б. Добродеев.** Из австрийских впечатлений . . . . . 73
**Жан Пенлеве.** Научное кино во Франции . . . . . 83
«Кино — пятая сила» ☆ Фильм о Мэй Лань-фане ☆ «Вестник ЮНЕСКО» о юбилее кино ☆ Новые румынские фильмы ☆ На экранах стран Латинской Америки ☆ Отовсюду . . . . . 87

### ХРОНИКА

По киностудиям страны.— На студии имени М. Горького. Будни Ленинградской студии. В сценарном отделе Ташкентской киностудии ☆ В Театре-студии киноактера ☆ Во ВГИК.— Режиссерские дипломы. Защита диссертации ☆ В Московском Доме кино.— На отчетно-выборном собрании. Просмотр фильма «Мадемуазель Нитуш». Юбилей художника С. Козловского ☆ В доме ученых В несколько строк . . . . . 99

«Младший брат» кинематографа (письмо в редакцию) . . . . . 123

Новые фильмы . . . . . 124


На обложке — кадр из фильма «Вьетнам»

На вклейке — кадры из фильма «Овод»


7
ИЮЛЬ
1956

Государственное издательство «Искусство»
Москва

верности»; о советской молодежи и ее революционных традициях: «Школа мужества», «Тревожная молодость»; фильмы для детей и юношества: «Кортик», «Зеленый дол»; комедийные фильмы: «Верные друзья», «Укротительница тигров», «Стрекоза»; музыкальные фильмы: «Ромео и Джульетта», «Борис Годунов»; исторический фильм «Герои Шипки», поставленный в творческом содружестве с болгарскими кинематографистами.

Но киноискусство продолжает недопустимо отставать от бурно развивающейся жизни нашего народа. Главное управление по производству фильмов плохо, бесперспективно руководило студиями, не нацеливало их на решение наиболее важных задач.

За текущий год создано много фильмов, идейно-художественный уровень которых не удовлетворяет возросшим культурным запросам зрителей. К таким фильмам относятся выпущенные киностудией «Мосфильм» картины: «Морской охотник» (автор сценария и режиссер В. Немоляев), «Золотые яблоки» (автор сценария В. Казанская, режиссер Ф. Филиппов); Киевской киностудии — «Богатырь» идет в Марто» (автор сценария И. Прут, режиссеры Е. Брюнчугин, С. Навроцкий); Ереванской студией— «Тайна горного озера» (авторы сценария А. Ованесова, М. Ерзенкян, режиссер А. Роу); Ташкентской студией — «Новоселье» (авторы сценария Б. Ласкин и Н. Рожков, режиссер А. Бек-Назаров).

Надуманность и нежизненность конфликтов, лакировка действительности, вялость драматургии, назидательность и дидактизм, отсутствие ярких образов советских людей — таковы недостатки этих сценариев и фильмов.

Но основной недостаток нашей кинодраматургии заключается в том, что в ней не нашли должного отражения темы героического труда советского народа, темы культурного строительства и борьбы советского народа за мир, патриотическая тема борьбы советских людей в годы Великой Отечественной войны.

Создается очень мало сценариев и фильмов на главную тему нашей действительности — о жизни и труде рабочего класса и колхозного крестьянства, тему, выдвинутую на первый план самим ходом современной жизни.

Нельзя сказать, что за последнее время нет сценариев и картин о рабочем классе, не отмеченных высоким художественным уровнем исполнения. Такой именно является «Большая семья» — волнующее произведение о современном рабочем классе. Труд здесь — основная сфера жизни героев. Будь сценарий более завершен в развитии судеб персонажей, в четкости всех сюжетных линий, фильм мог бы стать еще более значительным произведением искусства.

Недостаточная сценарная разработка образов отрицательно сказалась и на фильме «Испытание верности». Многотемность, идущая от желания рассказать все, ответить на множество проблем, не позволила до конца, с полной убедительностью раскрыть хоть одну из них. Важная тема труда не получила достойного осуществления, несмотря на большой опыт режиссера в изображении на экране наших современников.

Серьезную неудачу потерпел С. Герасимов, автор и постановщик фильма «Надежда». Искусственно вырвав своих героев из сферы труда, он обеднил их, сделал маловыразительными, неинтересными схемами. И совершенно правы работники автозавода имени Сталина, которые в открытом письме режиссеру пишут: «Посмотрев вашу кинокартину, мы очень мало узнали о главных героях — о Надежде и Григории, — мы не знаем, в сущности, кто они, каков их внутренний мир. Труда героев как основы всей жизни в фильме нет, а потому нет и настоящих характеров».

Дело, таким образом, заключается не только в том, что наши сценаристы редко берутся за решение темы труда, предпочитая отображать побочные линии жизни, заслоняющие подчас коренные проблемы современности, но и в том, что даже и при обращении к главной теме они трактуют ее поверхностно, не используют ее богатых возможностей для раскрытия характера героя современности, сводят свою задачу к освещению производственных процессов.

Мы порой забываем, что советская кинодраматургия имеет богатейший опыт в изображении людей труда и что, опираясь на этот опыт, можно решать сложнейшие современные задачи кинодраматургии.

М. Горький неоднократно подчеркивал исключительное значение темы труда для нашей литературы и искусства. Именно с темой труда связано утверждение и успешное развитие метода социалистического реализма, который, как говорил М. Горький, «утверждает бытие как деяние, как творчество».

Вместе с «Броненосцем «Потемкиным» у истоков социалистического реализма в кино стоит фильм «Мать», впервые показавший в жизненно достоверных образах рабочих смысл революционной борьбы народа и передовую роль в этой борьбе рабочего класса — самого революционного, самого непримиримого бойца, сплачивающего весь трудовой люд на борьбу с капиталом. Как ярки, как самобытны образы трудовых людей, вставших во весь рост в этой картине!

Все дальнейшие успехи советской кинематографии так или иначе были связаны с наиболее удачным решением темы труда.

Образ рабочего в трилогии о Максиме, поднятый до больших художественных и философских обобщений, как бы вобрал в себя черты исторической эпохи в ее развитии, в ее ведущих тенденциях, утверждая неизбежность победы труда над капиталом.

Образы рабочего Василия («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году») и крестьянина Шадрина («Человек с ружьем») рядом с образом Ленина отражают неразрывную связь вождя революции с трудовыми массами. А неувядаемый «Чапаев»! Разве герой его велик не тем, чем был велик трудовой народ?

Какой великолепной питательной почвой была для искусства тема труда, когда понималась она глубоко, ставилась и решалась не изолированно от ведущих тенденций времени, от конкретных обстоятельств революционной действительности!

Образы рабочего и крестьянина стоят в центре наиболее значительных произведений и об эпохе социалистического строительства.

Разработка темы труда давала возможность показать главную сферу жизни советского народа в период, когда созидалось новое бытие, когда социалистический идеал новых героев благодаря их активной деятельности претворялся в действительность. Образы героев раскрываются в труде и борьбе, их моральный облик, мужественность, патриотизм показываются не как абстрактные качества, а как особенности характера, воспитанного всем ходом революционной борьбы и социалистического строительства. Таковы были положительные герои сценариев и фильмов «Встречный», «Крестьяне», «Член правительства», «Большая жизнь» (1-я серия), «Комсомольск», «Учитель», «Трактористы» и других.

Беда в том, что за последнее время в сценарных портфелях студий стали преобладать темы второстепенные, отражающие «периферию» жизни. Но может ли киноискусство плодотворно вторгаться в жизнь, воспитывать народ в духе коммунизма, не отражая в первую очередь главные, ведущие ее тенденции, ее революционный пафос? Вряд ли могут быть два ответа на этот вопрос.

Особенно недопустимо, когда авторы, обращаясь к основным темам нашей жизни, зачастую разрабатывают их без достаточного проникновения в глубину проблемы, а потому не добиваются и значительных художественных обобщений. Здесь сказалось влияние культа личности и «теории бесконфликтности», мешавших общему развитию киноискусства. Именно теме труда они нанесли особо ощутимый ущерб.

Биографические фильмы отодвинули на второй план картины о простом человеке, о рабочих и крестьянах, о тех, кто без шума и треска созидают все материальные ценности мира. Сама манера изображения выдающейся личности с позиций волюнтаризма, личности, воле которой легко, без особых противоречий, без особой борьбы повинуются и время и пространство, оказала отрицательное воздействие и на изображение рядового человека, обеднив возможности раскрытия человеческого характера в его сложности.

Родная сестра культу личности — бесконфликтность — выжигала в искусстве жизненный материал, стерилизуя его, делая неинтересным, нехарактерным, лишенным реальных противоречий.

Распространено было мнение, что о рабочем, идущем на баррикады, можно сделать великолепное произведение искусства, полное революционной патетики, героизма, человечности, мысли, волнения; но о рабочем современного завода, о колхознике нельзя создать подобных произведений, ибо в таком материале якобы нет острых жизненных конфликтов.

Когда внимание художника привлекали, скажем, в жизни шахтеров Донбасса, истинные конфликты, появлялась «Большая жизнь» (1-я серия) — фильм, полный обаяния подлинной жизни, с героями, обладающими конкретными, индивидуальными, неповторимыми характерами. Но как бы тщательно тот же художник ни пытался в «Донецких шахтерах» выписать характеры рабочих, успех не сопутствовал ему. Ибо здесь была поставлена ложная задача: изобразить красоту новой жизни, обойдя жизненные препятствия.

Так, из произведений, которые должны были бы рассказать о трудовой деятельности людей, выпадал главный предмет искусства — человек; на долю авторов оставалось натуралистическое описывание производственных процессов. Труд выступал лишь в своем производственном, технологическом значении, а не как типические обстоятельства жизни современного человека. Величественная тема труда превращалась в крохоборческую, так называемую «производственную» тему.

Желая избежать этого, некоторые авторы ударились в последнее время в другую крайность: они механически переключились на изображение личной жизни человека, его любви, быта. При таком противопоставлении человек изолировался не от машины, как это представлялось некоторым, а от общественной среды, где формируется его характер, от типических обстоятельств, без раскрытия которых не может быть показан наш современник, не может быть воссоздана картина современной действительности.

Мало, очень мало у нас еще фильмов, в которых глубоко раскрывается единство личного и общественного у советских людей.

На фабриках и заводах, на стройках и в колхозах работники кино найдут богатейший материал для воплощения в художественных образах генеральной темы советского киноискусства.

Мастерам самого массового из искусств надо смелее вторгаться в жизнь. Все их усилия должны быть направлены на решение главных, ведущих тем нашего времени.

Долг чести мастеров кино создать яркие образы наших современников, творцов новой жизни, славных строителей коммунизма.

И. ЧЕКИН

# ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

## (ЗАМЫСЛЫ И ИХ ВОПЛОЩЕНИЕ)

Прошедший 1954 и текущий годы свидетельствуют о повышении творческой активности работников советской кинематографии — писателей, режиссеров, актеров, операторов и художников. Можно сказать, что на экранах появились фильмы, в которых ярче, хотя и не в полную силу, стал звучать голос нашего современника. Некоторым картинам зритель подарил свое внимание и сердечную привязанность. А что может быть более радостным для художника, чем дружеское признание зрителя?

Но признание зрителем таких фильмов, как «Большая семья», «Школа мужества», «Испытание верности», «Кортик», «Тревожная молодость», еще не дает решительно никакого повода для успокоения. Попрежнему злободневен вопрос об ответственности художников за создаваемые ими произведения, об остром чувстве времени.

Долгий период наш кинематограф отставал от больших и значительных событий, происходящих в жизни страны, и фильмы, которые по замыслу художника должны были бы являться зеркалом сегодняшнего дня, нередко воспринимались зрителем, как давно уже прочитанные страницы пройденного. Время и сейчас перегоняет кинематографию!

Это отнюдь не свидетельствует о необходимости отождествления художественных кинофильмов с оперативной кинохроникой, но, сознавая всю ответственность перед народом, наши мастера должны в своих новых произведениях с большей глубиной проникать в события, происходящие в стране, образами своего искусства говорить современникам действительно о самом важном.

К сожалению, работу некоторых мастеров советской кинематографии характеризует недостаточно продуманное решение больших тем современности. Так, фильм С. Герасимова «Надежда», который по предварительному замыслу его автора и постановщика должен был рассказать о судьбах наших современников, о духовной красоте тех, кто совершает трудовые подвиги, не нашел сочувствия у наших зрителей, потому что не оказалось в нем сложных человеческих переживаний, глубоких характеров. Взыскательный и принципиальный режиссер допустил упрощенческий подход к этой большой и волнующей теме. И не случайно на обсуждении фильма зрители указывали С. Герасимову, что героев-современников, нашей молодежи, которая по призыву партии отправилась на освоение целинных земель, их чувств и переживаний они не нашли в этой картине.

С. Герасимов ссылался на то, что он задумал короткометражный фильм, который должен был составить одну из новелл большого кинопроизведения режиссеров разных стран о женщинах мира, ведущих благородную созидательную работу. Но ведь такая задача не снижала, а усугубляла ответственность советского художника. Фильм С. Герасимова свидетельствует о значительных ошибках его автора.

Когда художник в процессе работы над своим произведением находит новое и сме-

лое решение, улучшающее и совершенствующее его замысел,— это свидетельствует о его высокой творческой взыскательности. Но есть художники, для которых творческое осуществление замысла становится весьма условным понятием и они способны механически переодевать своих героев в другое платье, с легкостью наделять их новыми профессиями, превращая, скажем, вчерашнего скрипача в прораба стройки, или «переигрывать» легкую промышленность на тяжелую.

Такой «принципиальный» пересмотр авторами своих киносценариев становится бедой киноискусства, он свидетельствует о потере некоторыми нашими писателями и режиссерами высокой творческой взыскательности.

Писатель Б. Изюмский в соавторстве с Л. Жежеленко решил рассказать о судьбе молодой учительницы, живущей в одном провинциальном городке. Путь учительницы сложен и труден, и она приходит к завоеванию авторитета среди школьников и педагогов через большие жизненные испытания.

Такая тема заслуживает большого внимания, но как можно согласиться с авторами, когда они, воплощая свой замысел в сценарий («Твой лучший друг»), искусственно создали неимоверно тяжелую атмосферу, в которую попадает героиня Ольга Ивановна. Ее окружают сплетники и клеветники, люди с душевным надломом, с какими-то притушенными чувствами, порой даже арцыбашевскими настроениями. Что за город, в котором живет Ольга Ивановна? Кто эти дети, которых она учит? Время действия — наши дни. А мир героев — чужой, незнакомый...

Авторы пытались отстаивать свой первоначальный вариант, доказывая, что в этой критике наличествует элемент редакторской перестраховки. И нужно отдать должное принципиальности авторов — они долго и последовательно боролись за первый вариант сценария.

Но все же в итоге авторы убедились в серьезности критических замечаний и написали новый вариант сценария, пытаясь решить его с иных позиций. И здесь, как это ни странно, скрипач Немилов был превращен в прораба на стройке, дочь его Вера из нервной дочери скрипача превратилась в такую же нервную дочку производителя работ; смутные настроения остались те же, но ими были наделены люди с другими профессиями. Инспектор отдела народного образования — этакая зловещая личность, словно явившаяся из другого мира и внесшая с собой атмосферу клеветы и сплетни, неимоверной мрачности и пессимизма,— также изменен авторами: он стал на этот раз назидательной схемой.

Так, заменяя профессии и внося некоторые другие изменения в надежде на то, что в произведении зазвучат мажорные тона, авторы, сами того не желая, написали сценарий дидактический, скучный и ненужный нашему кинематографу.

* * *

В фильме «Доброе утро», поставленном режиссером А. Фроловым по сценарию Л. Малюгина, авторам удалось жизненно убедительно решить ряд сцен. Светлое чувство первой любви, показанное в картине, несомненно найдет живой отклик у нашей молодежи. Однако в сценарии характеры большинства персонажей не были разработаны, коллектив молодых строителей дороги выглядел несколько обезличенным. И вот в процессе работы над фильмом автор сценария и режиссер дополнительно ввели сцену, в которой руководитель строительства разъясняет молодым рабочим, что такое дорога. По их замыслу, этот эпизод должен был значительно усилить фильм, раскрыть надежды и чаяния молодых героев, одухотворить их. Но этого не случилось. Назидательный эпизод мало чем изменил фильм, хотя и пополнился персонажем, говорящим языком плохой газетной передовицы, а не живой речью.

Ташкентская киностудия создала фильм «Сестры Рахмановы» (сценарий В. Швейцера, режиссер К. Ярматов). Этот фильм находился в производстве около двух лет, неоднократно переделывался, пересматривался, менялись драматические линии и образы героев. Автор сценария и режиссер не вступали в горячие творческие споры, не отстаивали свой первоначальный замысел. Они со всем соглашались. Результатом явилось посредственное и серое произведение. Большую ошибку допустило Главное управление по производству фильмов, своевременно не порекомендовав Ташкентской киностудии прекратить работу над этой картиной.

Фильм рассказывает о молодом архитекторе, который создал неудачный проект, а его жена, одна из сестер Рахмановых, сумела исправить этот проект.

Градостроительство является в наши дни интереснейшей темой для создания содержательных произведений искусства о современности. Но авторы фильма решили ее примитивно. Рассказывая о судьбе трех женщин Узбекистана, авторы не сумели наделить их запоминающимися характерами. Не найдены и интересные драматургические решения всей этой наивной истории с проектом молодого архитектора. Слишком легко, неправдоподобно легко входит в жизнь молодого узбека враг-националист, изображенный плакатно и штампованно. После положенного количества мелодраматических переживаний все приходит к благополучному концу.

В этом фильме прежде всего отсутствует вкус и такт. Художники словно забывают о сложности и глубине человеческих переживаний.

...Всемирный фестиваль молодежи. В ложе для гостей находятся два иностранца. На сцене хор китайской молодежи поет песню о новом Китае и, слушая ее, два матерых разведчика рассуждают о том, как начинает падать влияние энской иностранной державы в Азии. Эта сцена поражает своей предельной примитивностью.

...Иностранный журналист, он же шпион, является к одной из сестер Рахмановых с предложением контракта для выступления за границей. Стоит только послушать, каким «букетом» банальных и трафаретных высказываний встречает сестра Рахманова это наглое предложение заграничного «деятеля»!

А вот сцена суда, где слушается дело о разводе. В комнате, напоминающей по своему блеску и роскоши почти дворцовое помещение, восседает женщина — народный судья. Ее поведение и все события, происходящие вокруг семейной драмы, вызывают лишь удивление, если не сказать больше.

...Герой рассказывает о своей жизни и переживаниях, стоя обязательно на мосту, с которого раскрывается панорама железнодорожной станции, где все в движении и труде. Идущие паровозы, дым заводских труб призваны иллюстрировать то, что он говорит. Так чисто внешними лобовыми приемами изображаются в фильме переживания людей.

Если проследить жизненный путь трех героинь фильма и попробовать определить те трудности и испытания, которые помогли им воспитать себя, закалить свой характер, то кроме неприятностей с проектом и ревности мужа, из-за которой одна из сестер убегает к другой, мы ничего в фильме не найдем.

Фильм «Сестры Рахмановы» может служить ярким примером бесконфликтного произведения, где вместо живых людей действуют маловыразительные схемы.

* * *

Режиссер Ю. Райзман и драматург Е. Габрилович закончили работу над фильмом «Жена». Авторам этого фильма удалось проникнуть в самое трудное для художника — в мир психологических переживаний героев. Но, видимо, и драматург и режиссер недостаточно подумали о том, что является решающим для признания фильма народом, — о правде жизни.

Рассказывая историю взаимоотношений двух молодых людей, которые не просто прошли по жизни, а преодолевали стоящие на их пути препятствия и испытания, авторы очевидно задались целью создать произведение, поднимающее большие вопросы, связанные с жизнью нашего общества, с моральным обликом советского человека. Они пытались затронуть проблему единства личных и общественных интересов советских людей, поставить вопрос об ответственности человека перед обществом.

Герой фильма Сергей Ромашко, с его борьбой за место в жизни, с его неукротимым желанием удалить все преграды со своего пути, свидетельствует, однако, о другом. Не раскрыв подлинных причин перерождения Ромашко, авторы, хотят они того или нет, наводят на мысль, что каждый талантливый инженер, конструктор или любой другой деятель крупного масштаба неизбежно подвержен червоточине властолюбия (виновата, видите ли, слава — она кружит голову!), и нет будто бы у нас силы, способной бороться с этим явлением. Ромашко шагает по жизни, сметая все со своего пути, пока, наконец, фельетон, опубликованный в «Правде», не сказал о нем горькой истины. И вот человек (в который уже раз у наших драматургов!) отправляется для перевоспитания на строительство в качестве простого рабочего-десятника.

По замыслу авторов, атмосфера труда и общение с простым народом должны вернуть талантливому Сергею Ромашко его место в жизни. Но и здесь замысел не получил достойного воплощения. В последних эпизодах переживания героя поданы актером и режиссером в тонах такой безысходной тоски и такой психологической депрессии, что трудно поверить в самую возможность перевоспитания Сергея. Разумеется, человеку, перенесшему крушение в жизни, нельзя без глубоких переживаний, без мучительного раздумья найти новый, правильный путь. Но нужна ли для этого та Голгофа, которую показывают в конце фильма Е. Габрилович и Ю. Райзман? Сергей Ромашко — это просто обозленный, раздавленный свалившимся на него несчастьем человек. Нет никакой надежды, что он может изменить свое отношение к людям, и, случись неожиданность — верни его министерство обратно на руководящую работу, преподанный ему жизнью урок навряд ли будет усвоен Ромашко.

Неудачен в фильме и образ жены Сергея — Наташи. Откуда в ней эта непонятная жертвенность и пассивность? Странно реагирует на отношение Наташи к Сергею и коллектив молодежи, в котором она воспитывалась. Ей не помогают взыскательнее относиться к Ромашко. Потому-то в так удачно переданной Е. Габриловичем и Ю. Райзманом атмосфере студенческой жизни вдруг начинают звучать фальшивые ноты. И Наташа — по замыслу авторов растущий, наделенный лучшими качествами нашего молодого современника человек, — идет за Ромашко безвольной и поникшей. Возникающий в ней иногда протест, ее «бунт» гаснет, жертвенность и покорность берут свое. Странно, нежизненно все это!

И все же фильм «Жена» (первоначальное название «История одной любви») свидетельствует о том, что авторы его пошли по пути острого творческого решения темы. Спор вокруг интересного замысла и его воплощения — дело полезное. Он, несомненно, поможет разобраться и выявить, где художники ушли от жизненной правды.

Есть в фильме «Жена» несомненные удачи. Хорошо, убеждающе звучит тема дружбы и привязанности, возникшей еще со студенческих лет, поэтически звучат и остаются в памяти эпизоды, показывающие горячий созидательный труд.

Вопросы, связанные с большими темами нашей современности, должны привлечь внимание всех работников советской кинематографии, как ее уже признанных мастеров, так и молодых творческих работников.

Мы в большом долгу перед нашей армией и флотом. Не случайно при рассмотрении нового плана, о котором речь будет ниже, был поставлен вопрос о необходимости привлечь самое широкое внимание кинематографистов к темам обороны нашей страны, к истории Великой Отечественной войны, к показу мирных дел наших солдат, матросов, летчиков, офицеров.

Киевская киностудия выпустила фильм «Звезды на крыльях» (сценарий Е. Помещикова и В. Безаева, режиссер И. Шмарук). Авторы фильма взялись рассказать о воспитании курсантов, будущих летчиков морской авиации. Но, к сожалению, интересного рассказа не получилось: в фильме все предопределено заранее, характеры не даются в развитии, жизненные перипетии человеческих судеб крайне упрощены. И несмотря на вдумчивую режиссерскую и интересную операторскую работу, несмотря на умелый показ молодежи в ее овладении высотами неба, профессиональным летным мастерством, авторы не справились с темой, фильм выполняет свою задачу только наполовину.

После долгих неудач, слабых произведений деятели грузинской кинематографии создали фильм «Они спустились с гор» (авторы сценария А. Белиашвили и М. Большинцов, режиссер Н. Санишвили).

В фильме есть свои недостатки, в нем еще сохранились следы украшательства жизни — старого увлечения нашей режиссуры. Но все они искупаются общим настроением фильма, убедительными образами грузинской молодежи, юношей, спустившихся с гор Ховсетии для того, чтобы овладеть мастерством выплавки стали.

Фильм «К новому берегу» создан по мотивам романа Лациса. Авторы фильма (сценаристы Л. Луков и А. Алексеев, режиссер Л. Луков) вдумчиво и бережно отнеслись к перенесению на экран этого сложного и значительного произведения. Фильм рассказывает о борьбе трудящихся Латвии на протяжении большого исторического периода. Картина ценна тем, что каждый из ее многочисленных героев предстал со своим характером, своими чертами, своим психоло-

гическим рисунком. А отсюда и вся борьба за правое дело освобождения народа от фашиствующей клики Ульманиса и ее конечный исход изображены убедительно и впечатляюще.

При разности авторских и режиссерских замыслов фильмы «Они спустились с гор» и «К новому берегу» принципиально важны для развития нашего киноискусства.

* * *

Новый план производства художественных кинофильмов на 1955—1956 годы включает в себя немало значительных и интересных писательских замыслов. Главная задача, стоящая перед работниками советской кинематографии,— с предельной требовательностью к себе, с высокой творческой взыскательностью реализовать этот план, создать произведения киноискусства, отражающие жизнь нашей страны во всем ее богатстве и разнообразии.

Новый план резко отличается от планов предыдущих лет. Фильмы о рабочем классе, о людях колхозной деревни занимают в нем ведущее место. Мы увидим на экранах нашей страны славные страницы истории восстановления Донбасса после войны и его сегодняшнюю жизнь. Этот фильм будет создан по мотивам произведения Бориса Горбатова «Донбасс». О новаторах железнодорожного транспорта повествует белорусский драматург А. Мовзон в своем сценарии «Зеленые огни». В фильме «Счастье Андруса» эстонский писатель Ганс Леберехт и режиссер Г. Раппапорт расскажут о жизненном пути молодого эстонского рабочего. По роману Б. Андреева «Широкое течение», получившему большую известность у нашего читателя, создается фильм о рабочей молодежи автомобильного завода.

Мастер нашей кинематографии, драматург и режиссер Александр Довженко закончил сценарий «Поэма о море». Посвящая свое произведение жизни колхозной семьи, он показывает грандиозные перемены, произошедшие в селе за годы советской власти. Человеческие судьбы и жизнь страны неразрывно связаны в этом сценарии.

В сценарии Николая Погодина «Целина» писатель совершает смелую и достойную художника попытку показать в запоминающихся образах широкое народное движение за освоение целинных земель, утвердить торжество и радость труда. Мы видим, как труд постепенно меняет многих из героев, формирует их характеры, помогает выбрать им правильные пути. Мы видим подлинных тружеников, а наряду с ними тех, кто им мешает, путается в ногах и должен быть отброшен в сторону.

В сценарии молодого писателя и драматурга В. Тендрякова «Чужая родня» с исключительной остротой и убедительностью говорится о сложных процессах, происходящих в жизни колхозной деревни. Автор не боится вести своих героев по трудным и извилистым путям, и тем убедительнее звучит их конечная победа.

За последние годы международная тема почти ушла с нашего экрана. Постановка фильмов по сценарию Е. Габриловича, М. Ромма «Убийство на улице Данте» и «Пилигримы» по сценарию братьев Тур и Г. Александрова восполнит этот пробел.

Более двухсот пятидесяти писателей и кинодраматургов работают сейчас над осуществлением нового плана кинематографии. Среди них Н. Погодин, А. Корнейчук, К. Симонов, С. Михалков, М. Папава, Е. Габрилович, К. Исаев, В. Иванов, В. Рудный, С. Чиковани, К. Лоркипанидзе, А. Спешнев, А. Филимонов, В. Шкловский, М. Ауэзов, Е. Помещиков, Б. Чирсков, Ю. Герман, А. Каплер, В. Кожевников, Г. Николаева, Н. Чуковский, молодые кинодраматурги В. Егоров, К. Семенов, С. Антонов, Р. Буданцева, Р. Спирина, Н. Фигуровский и другие.

Значительные писательские силы нашей страны включились в работу над созданием новых сценариев.

Осуществляя производство новых кинофильмов, мы должны подходить к сценариям только с позиций высоких творческих требований.

К сожалению, еще до настоящего времени творческие удачи чередуются с поражениями; после фильма «Большая семья» («Ленфильм») появляется, например, посредственная и примитивная картина «Запасной игрок»; после фильма «Крушение эмирата», осуществленного студией «Мосфильм» совместно с работниками Ташкентской киностудии, на экранах Узбекистана демонстрируется такой слабый фильм, как «Сестры Рахмановы». Одна из ведущих студий нашей страны — Киевская студия художественных фильмов — выпускает посредственные произведения. За исключением фильмов

«Максимка» и «Тревожная молодость», все остальные картины украинской студии отличаются низким художественным качеством. Но мы вправе ждать от мастеров Украины, опытных работников кинематографии, с участием которых создавались «Щорс» и «Тарас Шевченко», произведений страстных, взволнованных, полных той живой, неувядающей силы, которая побеждает время!

Немало недостатков и в работе мастеров наших центральных киностудий. Чтобы изжить их, мы должны преодолеть самоуверенность отдельных режиссеров, считающих, что ими постигнуты все тайны режиссерского мастерства, что только их режиссерская манера, их собственное «я» определяет главное направление киноискусства. В этой излишней самоуверенности, в привычке считаться только с собой, в пренебрежении к критике лежат, например, ошибки фильма «Надежда».

Стоит только вспомнить, как воспринимали отдельные наши кинорежиссеры критику недостатков их фильмов (хотя бы эти недостатки не были столь значительны, как в фильме «Надежда»). Критические суждения по картине «Сельский врач» С. Герасимова или «Об этом забывать нельзя» Л. Лукова были восприняты мастерами как неуважительное отношение к их авторитету.

Высокомерие — опаснейшая болезнь, распространенная еще среди некоторых мастеров. Зазнайство, нежелание выносить на общественный суд свою работу — явление, недопустимое для творческих работников советской кинематографии.

Художественный совет киностудии «Ленфильм» в 1954 году весьма осторожно обошел молчанием ошибки, которые допустили некоторые мастера в своих фильмах, обрушив весь огонь критики только на одного С. Тимошенко, создавшего комедию «Запасной игрок».

Слов нет, С. Тимошенко поставил картину невысокого художественного качества. Однако памятуя, что принципиальность есть принципиальность, те же мастера нашей кинематографии, члены художественного совета киностудии «Ленфильм» должны были бы с более обоснованной и развернутой оценкой выступить, например, против политических ошибок фильма «Разбитые мечты» (сценарий Б. Масса, М. Червинского и Ф. Эрмлера, режиссер Ф. Эрмлер).

В фильме «Герои Шипки», интересно решая тему исторической дружбы болгарского и русского народов, режиссер С. Васильев заслонил судьбы героев большими событиями и баталиями. Но на каких обсуждениях, когда и кем был глубоко вскрыт и проанализирован этот недостаток? Говоря о работе постановщика «Героев Шипки», все употребляли только хвалебные эпитеты и только в превосходной степени...

К великому сожалению, в Московском Доме кино творческие обсуждения зачастую превращаются в парадные славословия. Действительно хороший и умный, однако не лишенный недостатков, фильм режиссера И. Хейфица «Большая семья» был объявлен здесь чуть ли не гениальным произведением и вершиной советского киноискусства.

Главное управление по производству фильмов, примиренчески относясь к подобным дурным традициям, тем самым несомненно потворствовало появлению ошибок в работах некоторых наших ведущих режиссеров.

Нежелание портить свои отношения с мастерами кинематографии привело руководителей главного управления к довольно печальным результатам. Если бы, скажем, фильм «Жена» ставил не Ю. Райзман, а кто-либо из молодого режиссерского поколения, вряд ли сценарий был запущен в производство без значительных переделок. Думается, что если бы не очень известный режиссер, забывая об экономии государственных средств, допустил при производстве фильма такой перерасход пленки, какой, например, допускал в своей работе И. Пырьев (в частности, при постановке «Испытания верности»), это наверняка привело бы к тому, что главное управление наложило бы на постановщика строжайшее взыскание.

Мастера кинематографа, создавшие немало выдающихся произведений, крупные художники, имена которых хорошо известны нашему народу, должны помнить о том, что никакие прошлые заслуги никому не дают права на ошибки и никого не ограждают от строгой, но справедливой критики.

Наряду с претворением в жизнь утвержденного плана перед главным управлением, думается нам, стоит задача завоевания настоящего авторитета среди деятелей кинематографии. Этот авторитет должен за-

воевываться не сохранением «добрых отношений» с творческими работниками, а повышением требовательности к ним. Пора перестать критиковать режиссеров с оглядкой на их «чины и звания»!

Порочная позиция стороннего наблюдателя сказалась на явно неудовлетворительной работе сценарно-редакторского отдела главка. Если бы мы в оценке плохих сценариев более последовательно отстаивали свою линию, то не допустили бы появления на экранах нашей страны таких фильмов, как «Сестры Рахмановы» и «Новоселье».

При требовательном и суровом критическом отношении к очевидным художественным недостаткам сценария Н. Панова «Тень у пирса» (по которому производятся съемки фильма на Одесской киностудии) руководство главка в лице Д. Писаревского, к сожалению, не смогло с достаточной степенью твердости противостоять «атаке» управления кинематографии Министерства культуры УССР, защищавшего это слабое произведение.

Говоря о высокой ответственности работников советской кинематографии перед нашим зрителем, нельзя не сказать и о том, что нам необходимо пересмотреть существующую практику ограничения тиража фильмов, которые предназначаются для проката только на «местном экране».

Почему, собственно, мы делим зрителя на различные категории?

Почему серые кинопроизведения, создаваемые отдельными режиссерами и драматургами, могут прокатываться на экранах так называемой периферии?

Если уж фильм получился плохим, его не следует вообще выпускать на экран. Любой зритель, живет ли он в городе или на селе, в центре или в районе, должен смотреть в одинаковой степени яркие произведения нашего киноискусства.

Только усилиями всех творческих работников кинематографии, высокой требовательностью к себе, повышением чувства ответственности художника за свой творческий труд мы сможем решить большие и сложные задачи, которые стоят перед киноискусством.

Только при этих условиях наши новые кинофильмы смогут выдержать самую взыскательную критику, ответственную встречу с народом.

Л. БЕЛОВА

# О ТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ РЕДАКТИРОВАНИЯ

Развитие кинодраматургии — одно из главных условий общего подъема советского кино. Поэтому вопросы, связанные с созданием сценариев, не могут не стоять в центре внимания нашей кинематографической общественности.

Кинодраматургия — самый молодой вид литературы, и отряд сценаристов — пока самый малочисленный в армии советских писателей. Укрепление и пополнение этого отряда — задача первостепенной важности, но с сожалением приходится признать, что решается она сейчас совершенно неудовлетворительно.

Совсем недавно шел спор о том, что такое сценарий: произведение литературы или полуфабрикат, сырье для производства фильма?

Хотя спор этот и завершен признанием за кинодраматургией права самостоятельного и равноправного существования в ряду других областей литературы, отголоски пренебрежительного отношения к сценарному творчеству живут еще и среди кинематографистов, и среди писателей, и даже среди сценаристов. Такое отношение является немалым тормозом в развитии кинодраматургии.

Подобное отношение проявляется еще в самых различных формах, но, пожалуй, наиболее наглядно в том, что авторский замысел изменяется, искажается в процессе прохождения сценария по множеству инстанций.

Видоизменяясь на пути к воплощению на экране, сценарии существуют иногда в трех-четырех вариантах, значительно отличающихся один от другого и сюжетом, и характерами, а иногда и национальностью героев, а также временем или местом действия.

Всегда ли это приносит пользу? Когда правомерны и когда вредны эти до- и переработки?

Почему порой, после того как автор выслушал и принял много разных, большей частью даже хороших, дельных советов, сценарий стал вдруг неинтересным, серым, скучным, а фильм, в процессе создания которого в сценарий еще внес поправки режиссер, стал уже совсем плохим и разочаровал зрителя?

Попробуем проследить на примерах, как проходила работа над некоторыми сценариями и какие результаты она дала, что было авторами приобретено и что ими утеряно.

В 1950 году литовский писатель-драматург И. Балтушис и кинодраматург Е. Габрилович написали сценарий «Хутор старого Габриса». Сценарий этот рассказывал о людях послевоенной литовской деревни (1948 года), переживавших важный этап в своей жизни — организацию колхозов. Главный герой сценария, пожилой крестьянин-середняк Габрис, не сразу приходит в колхоз, организатором которого является его сын Таурас. Между отцом и сыном завязывается острый конфликт, в результате которого Таурас оставляет отцовский дом. В сценарии был целый ряд ярких, правдивых образов. Это вдова Бакалене, прожившая тяжелую, полную труда и лишений жизнь и первой поддержавшая Таураса; это

братья-близнецы Доцюсы, всю жизнь враждовавшие из-за клочка земли и примирившиеся в колхозе; это колеблющийся середняк Пикялис, все время подсчитывающий, насколько выгодно ему работать в колхозе и что он может получить по трудодням; это невеста Таураса — Бируте — тихая и робкая девушка, которая, находясь под влиянием религиозного отца и реакционера-ксендза, останавливается в испуге и сомнениях перед новой жизнью, проводником которой является Таурас.

Сценарий был принят сценарной студией, одобрен и утвержден художественным советом бывшего Министерства кинематографии. Однако фильм в производство запущен в то время не был. Прошло больше года, и снова встал вопрос о создании фильма по этому сценарию. Было выдвинуто предложение «осовременить» события, и старый замысел начал переделываться на новый лад. Так возник сценарий «Над Неманом утро» («Искусство кино», 1952, № 3).

Разумеется, авторы попытались творчески подойти к осуществлению новой задачи. Но она требовала не простого изменения времени действия, а совершенно нового произведения, с иными характерами, конфликтом, сюжетом.

Посмотрим, например, как изображены теперь отношения отца и сына. Таурас, окончив в городе институт и став агрономом, возвращается в родной колхоз, председателем которого работает его отец Габрис. Колхоз этот — лучший в районе, а старый Габрис, строгий и рачительный хозяин, пользуется всеобщим уважением и признанием. Едва оглядевшись, молодой агроном приходит к выводу, что отец его хозяйствует недостаточно хорошо. Таурас выдвигает предложение осушить торфяные болота, прилегающие к колхозным полям. Отец возражает. Возникает ссора, в результате которой сын уходит из дома и сменяет отца на посту председателя...

Как видим, конфликт между отцом и сыном остался, но сама сущность его совершенно изменилась. Прежде это были глубокие и драматические столкновения людей, по-разному решавших, выбрать ли им новый путь коллективного труда или продолжать работать по-старинке. Теперь этот конфликт превратился в мелкую производственную ссору. Острота ее ходом действия в сценарии никак не выявлена. Действительно ли необходимо немедленно осушать болото? Почему Таурас пошел даже на разрыв с горячо любимым отцом? Почему всеми уважаемый Габрис вдруг стал тормозом в развитии колхоза?

Вместе с обмельчанием конфликта Габриса и Таураса стала менее значительной и вся история взаимоотношений Таураса и его невесты Бируте.

В «Хуторе старого Габриса» Бируте должна была выбрать свой путь в жизни. Таурас, которого она с детства знала и давно любила, организует колхоз, зовет людей на совершенно неведомый, пугающий ее путь. Бируте боится всего непривычного, всякой ломки. Ее страшит и тяжесть ответственности за судьбы людей, которую берет на свои плечи Таурас. Ей хочется прожить жизнь тихо и незаметно. Слова ее, обращенные к Таурасу, полны драматизма.

«Б и р у т е. Слушай, Таурас. Посмотри на меня. Я простая деревенская девушка. И ты простой деревенский парень. Ну зачем нам тянуться выше себя, лезть в эту путаницу, в политику? Пускай другие об этом думают, постарше, поумнее нас. Есть ученые, понимающие, ну разве нам дотянуться до них! Мы только жизнь себе испортим, станем посмешищем для людей.

Т а у р а с. Подожди, подожди...

Б и р у т е. Нет, ты послушай... Мы с тобой люди маленькие, простые, и наши дети будут маленькими, простыми людьми. Вот мы и проживем в своем доме, своей семьей, тихо, спокойно, в любви, пока бог не призовет нас к себе. И ты всегда будешь со мной».

В сценарии «Над Неманом утро» тревога Бируте уже теряет свое глубокое значение. Ведь Таурас не делает здесь ничего такого, что принципиально меняло бы жизнь людей. То новое, что он предлагает, имеет характер частный. Поэтому почти те же слова, которые Бируте говорит Таурасу в совсем иной ситуации, не несут прежнего драматизма.

Такое же обеднение и обмельчание постигло и многие другие сюжетные линии. Раньше сценарий был посвящен одной теме — коллективизации литовской деревни — и рассказывал о том, как разные люди решают для себя вопрос: быть или не быть в колхозе. Теперь, когда исчезла эта тема, прежде всего пропала драматургическая цельность вещи. Появилось несколько раз-

ных проблем: это проблема новаторства в колхозном труде, это путь в колхоз долго не сдающихся единоличников Пикялиса и Пранкуса, это диверсионная деятельность Ватикана против молодой Литовской республики и т. п. Ряд живых и интересных героев сценария, у которых исчезла старая роль и не появилось новой, в сущности, остались вне сюжета (Бакалене, братья Доцюсы, кузнец Кирда и другие).

Таким образом, в процессе переработки сценарий «Над Неманом утро» многое утерял в своей глубине, жизненности и яркости. Но эволюция его на этом не прекратилась. Фильм, поставленный режиссером А. Файнциммером, значительно хуже журнального варианта сценария «Над Неманом утро». Неправомерно поставив в центре событий Ватикан и диверсионную деятельность его агентов, режиссер изменил авторский замысел. В фильме мы видим эпизоды, которых в сценарии не было: например, появление вражеского агента Тучуса, его встреча с бежавшим за границу кулаком Дундулисом. Важен ли для раскрытия основной темы образ Тучуса? Несомненно, нет. Тема Ватикана заслонила все остальное.

Кроме того, эпизоды, связанные с этой темой, даны совсем в другом ключе. Кардинал, епископ, посол — это не живые люди с индивидуальными характерами, а функции, и слова они произносят самые общие. Эти персонажи, находясь в одном фильме с написанными в иной манере героями, нарушили стилистическое единство произведения. Образы литовских крестьян — Габриса, Бируте, Таураса, Аушры, Микаса и других — оказались обедненными.

Итак, в данном случае длительная работа над сценарием не принесла ему пользы, а работа режиссера не раскрыла, не обогатила авторского замысла, а изменила и обеднила его.

К сожалению, подобные случаи нередки.

В связи с этим встает вопрос о работе кинодраматурга с редактором, а затем и с режиссером. Первый критик и советчик автора, редактор должен быть человеком творческим и квалифицированным. Это безусловно. Но при существующей организации дела даже и такой редактор не может плодотворно работать с автором, уберечь его от неверного шага, помочь ему полнее и ярче раскрыть замысел произведения. Этому мешает прежде всего обилие самих редакторов. Облеченные правом критиковать, советовать и требовать, они не всегда имеют возможность тщательно продумать и вникнуть в то, что хотел сказать автор. Как часто лишь после одного и притом поспешного прочтения сценария участники обсуждения дают советы поверхностные, говорят то, что пришло в голову, может быть, именно потому, что сценарий прочитан в первый раз! Как часто люди, призывая делать произведения «хорошие и разные», осуждают сценарии именно за то, что они «разные», что их авторы пишут не так, как должны бы по складывающимся у нас стандартам! Как тянут иногда к штампам и схематизму!

Бывают случаи, когда сценарии утверждаются и запускаются в производство не потому, что они нравятся, а потому, что не вызывают возражений. Такой построенный по многочисленным советам фильм во всем удовлетворяет самих советчиков, а зрители смотреть его отказываются, ибо всегда наперед знают, о чем в нем пойдет речь и какова будет развязка.

Критические шаблоны вредны в статьях и исследованиях, но схематизм критики, оценивающей готовое произведение, не приносит столько вреда, сколько схематизм редактора, имеющего дело с произведением в процессе его создания.

Вот, например, обсуждается сценарий, рассказывающий о судьбах нескольких прекрасных советских людей, об их духовном богатстве, об их труде, быте. Один из героев на всю жизнь полюбил девушку, а она видит в нем лишь товарища. «Надо, чтобы и он питал к героине только дружеские чувства, а то его образ будет выглядеть ущербным»,— заявляет строгий критик. Другие два героя любили друг друга, но, очевидно, не настоящей, большой любовью. Любовь эта не выдержала испытания жизнью, ушла от них, и оба они нашли счастье с другими. «Нет,— заявляет другой критик, — нужно, чтобы эта пара не расставалась, а создала образцовую советскую семью»... Еще два-три таких совета — и авторского замысла как не бывало!

Хорошо, если автору довелось выслушать все советы сразу, на одном обсуждении — он сможет подумать, отобрать то, что считает верным и необходимым. Но ведь на практике автору приходится выслушивать

замечания в разное время, в разных инстанциях, и нередко мнение одной инстанции опровергается следующей, а третья принимает сторону первой. При множественности инстанций автор оказывается в таком положении, как если бы один редактор, каждый раз встречаясь с ним, делал бы ему разные, подчас взаимоисключающие замечания.

Множественность редакторов, которая по замыслу была направлена на повышение качества сценариев, приводит к безответственности основного редактора, с которым постоянно работает автор, а кроме того, умаляет права этого редактора, ибо автор уже не всегда охотно прислушивается к его требованиям, не будучи уверенным, что они совпадут с требованиями вышестоящих редакторов, от которых в большей степени зависит судьба сценария.

Конечно, писатель сам должен проявлять принципиальность, отстаивать свои творческие позиции и не делать того, что сам он считает неправильным.

Но ведь и работа с писателем должна быть организована так, чтобы она помогала, а не мешала автору наилучшим образом реализовать свои замыслы, чтобы у писателя получались хорошие результаты благодаря организации работы, а не вопреки ей.

Особенно важно подумать об этом, учитывая, что в кинематограф должны прийти свежие, молодые силы, новые кадры писателей, еще не знакомые со спецификой кино. Таких легче поколебать, ибо они особенно внимательно прислушиваются ко всем советам, не доверяя еще своему опыту.

В работе с молодым кинодраматургом особенно важно отнестись к авторскому замыслу бережно, помочь найти наилучшее сценарное воплощение, без навязывания привычных решений, штампов.

Остановимся на примере создания фильма по сценарию, написанному молодым, только что начинающим свой путь в литературе автором. Это фильм «Золотые яблоки», поставленный режиссером Ф. Филипповым по сценарию В. Казанской.

В. Казанская, окончив сценарный факультет ВГИК, пришла в 1951 году в сценарную мастерскую, существовавшую в сценарной студии. Там под руководством опытных консультантов, редакторов и кинодраматургов она написала первую свою работу — «Золотые яблоки». Сценарий был в 1952 году принят сценарной студией, затем утвержден художественным советом министерства и направлен на Тбилисскую киностудию. Здесь работа над сценарием выразилась в том, что юные пионеры-мичуринцы превратились из русских в грузин. Превращение это произошло очень просто — они переменили имена: Наташа стала Натэллой, Володя — Ладо и т. д.

На практике такие случаи нередки. При передаче сценария с одной студии на другую, как правило, меняется национальность героев, но выражается это чаще всего в смене их имен и одежды. Весьма часто конфликты, сюжеты, характеры повторяются в сценариях независимо от того, идет ли речь о грузинских колхозниках, выращивающих чай, овцеводах Казахстана, узбекских хлопкоробах и т. д. Различаются, может быть, лишь формы проявления пережитков. Но разве национальные традиции и национальный характер проявляются только в пережитках? Ясно, что проблема развития национальных форм нашего киноискусства не может решаться с такой легкостью.

Кроме того, разве при передаче сценария с одной студии на другую так уж необходимо менять национальность героев? Почему Тбилисская студия должна делать фильмы исключительно о грузинах? Почему, например, Бакинской студии не создать фильм о нефтяниках Башкирии, Алма-Атинской — о животноводах Киргизии, русских колхозниках или рабочих?

Вернемся, однако, к сценарию Казанской. После недолгого пребывания в Грузии «Золотые яблоки» перекочевали на «Мосфильм», где сценарий вновь обрел свою первоначальную национальность. Натэлла опять стала Наташей, Ладо — Володей. Но превращения героев на этом не кончились, а только лишь начались. Наступил период больших переделок — сценарий оказался длинноват. И здесь режиссер мог бы помочь молодому автору поискать более емкое и лаконичное построение тех же эпизодов, не обедняя и не искажая замысла. Получилось же иное. Фильм «Золотые яблоки» много хуже сценария, с которым мы могли познакомиться по журналу «Искусство кино» (1952, № 7). Многое свежее, удачно найденное молодым автором ушло, а взамен появились схемы. Пропали самые удачные

поступки, слова, детали, которые делали героев привлекательными и живыми. Хорошей особенностью сценария был мягкий и теплый авторский юмор; в фильме он почти совсем исчез.

Один из главных героев сценария, Володя, — милый озорной мальчишка — в фильме утратил свое своеобразие и стал обычным, знакомым нам уже и по книгам, и по пьесам, и по кинофильмам мальчиком, который сначала ошибался, а потом исправился.

Наташа, в образе которой в сценарии была некоторая назидательность и черствость, в фильме стала совершенно невыносимым резонером, так что порой непонятно, почему Володя, на которого постоянно обрушивается град ее нравоучений и попреков, попросту не вздует ее хорошенько.

Количество событий оказалось сокращенным настолько, что в фильме почти ничего не происходит — героям не в чем проявить свои характеры. И все получилось скучно. Недостатки сценария разрослись в фильме, а достоинства невозвратно исчезли.

Всегда ли переделки сценария бесплодны и вредны?

Если речь идет о запущенном в производство явно недоработанном сценарии, то, конечно, поспешные поправки мало помогут делу: сценарий должен быть завершен до начала съемок. Конечно, не исключена возможность каких-то отдельных находок или исправлений и в самом съемочном процессе. Но для этого сценарист должен участвовать в производстве фильма от начала и до конца.

Решительно нельзя допускать не столь уж редкую практику, когда режиссер по своей воле и разумению вмешивается в авторский замысел, изменяет и искажает его. Сколько приходится слышать от режиссеров заявлений: «Сценарий хороший, но, разумеется, я его переделаю по-своему», или: «Ничего этого, конечно, в фильме не будет» — заявления, которые основаны часто лишь на небрежном и безнаказанно вольном отношении к сценарию.

Но каким же должен быть сценарий, чтобы по нему можно было снимать картину без доработки его режиссером? Не создают ли иногда благоприятную почву для режиссерского вмешательства сами авторы?

До сих пор у некоторых писателей существует мнение, что сценарий должен дать лишь основную канву, схему эпизода, диалог, а остальное — дело режиссера. Это совершенно неправильно. В сценарии, о котором действительно можно сказать, что это — подлинное произведение литературы, должно быть написано все, что должно сниматься в фильме. Думается, например, что и мизансцены в отдельных эпизодах должны быть разработаны до мельчайших подробностей именно автором сценария, разработаны гораздо отчетливее, чем драматургом в пьесе.

Если же сценарий не дописан, если он недостаточно кинематографичен, неизбежно соавторство режиссера, и соавторство прежде всего литературное. Обращаемся в качестве примера к одному из удачных случаев такого соавторства, которое помогло сценарию стать фильмом. Это работа режиссера С. Васильева над сценарием А. Первенцева «Герои Шипки».

При переработке сценария С. Васильеву удалось главное — показать дружбу русского и болгарского народов и бои за освобождение болгар от турецкого ига, причем режиссерская разработка здесь оказалась удачнее авторской.

Там, где режиссер просто сокращал сценарий, успеха он не достиг. Так, почти все генералы, участники войны,— Гурко, Столетов, Радецкий, Тотлебен — не имеют ни отдельной роли в фильме, ни даже какой-нибудь характерной черты или приметы, по которой их можно различить. Все они кажутся на одно лицо. Роль каждого из них в сражениях из фильма уяснить нельзя. Вся линия царя и его приближенных, неинтересная в сценарии, в фильме совсем не удалась, так как сделана она по выработавшимся ранее шаблонам.

Таким образом, в трудном процессе доработки и сокращении сценария С. Васильев достиг удачи в главном, а второстепенное не получилось.

В связи с разговором о форме записи сценария здесь уместно сказать и о пейзаже. Существует мнение, будто сценаристу бесполезно писать пейзаж, так как режиссер все равно снимет его по-своему. Из этого неверного убеждения исходил, очевидно, и А. Первенцев. В сценарии «Герои Шипки» почти нет пейзажа.

Вот, например, как описана Шипка после боя:

«Ночь на поле битвы».

Что это за ночь? Что представляет собой поле битвы? Ничего не известно. Вслед за этой фразой названы действующие лица, которые разыскивают среди убитых и раненых Петко, и дальше опять идут диалоги.

А вот режиссерская разработка этого пейзажа:

«Ночь. Тучи ползут так низко над притихшей Шипкой, что почти сливаются с легким туманом, стелющимся по земле.

Освещенный светом костров, этот туман стоит в воздухе, как завеса, на бледно-красном фоне которой вырисовываются неподвижные, неправдоподобно увеличенные тени движущихся людей...

Поле усеяно ранеными и убитыми. Около артиллерийской батареи стоит часовой. У орудий спят солдаты».

Дело здесь не в литературных достоинствах отрывка. Даже если это сухая, служебная монтажная запись, она точно обрисовывает пейзаж. Таким он и снят в фильме, связываясь каждой своей деталью с содержанием эпизода.

Конечно, нельзя признать правильным, когда художник, создающий сценарий, изображает своего героя, пренебрегая описанием обстановки, природы, окружающей этого героя.

Думается, что автор сценария должен при лепке характеров использовать не только слова, но и паузы, и движения, и жесты актеров, и обстановку, в которой действуют герои, и пейзаж.

Вопросы мастерства сценариста требуют самого серьезного внимания как в непосредственной работе с автором, так и в теоретических исследованиях изобразительных средств в кинодраматургии. Сейчас, когда речь идет о широком привлечении в кино писателей из других областей литературы, нельзя полагаться на соавторскую помощь режиссеров в написании или дописывании сценариев.

Весьма важно продуманно подходить к тому, каких именно писателей, с какой творческой манерой, способом ви́дения и изображения действительности следует привлекать к работе в кино. Часто бывает так, что писатель приносит свой роман или пьесу и предлагает написать по ним сценарий. Идет трудная, длительная работа, положено много сил, и вот — сценарий не получается! Писатель уходит, унося обиду и гнев на киноработников, замучивших его переделками. А причина неудачи бывает иногда простой. Пьесу написать человек мог, а сценарий не может. Он не сценарист по особенностям своего дарования, и сколько он ни работает, получается у него или ухудшенная пьеса, или сокращенный, какой-то изгрызанный роман. Обычно в таких случаях деликатно говорят: «У вас пока еще не получился сценарий». А он не получился не «п о к а», а в о о б щ е, потому что автор — не сценарист по призванию, и работать дальше бесполезно. В работе над сценарием (как, очевидно, и над всяким художественным произведением) очень важно и автору и тем, кто с ним работает, отличить это «пока еще не получилось» от «уже не получилось» и не называть неудавшиеся произведения недоработанными. Работа по воспитанию кадров — это прежде всего их правильный и умелый отбор, а потом уже и практическая помощь в овладении сценарным мастерством.

Перед кинодраматургами стоит сейчас задача создавать такие сценарии, по которым можно было бы снимать фильм, не меняя в сценарии ни существа ситуации, ни характеров, ни языка героев. Только при этом условии кинодраматургия будет развиваться как особая, самостоятельная область литературы, а режиссер сможет заниматься ему предназначенным делом — не литературной правкой и дописыванием сценария, не изменением авторского замысла, на что он не имеет никаких прав, а раскрытием и воплощением его на экране. Для помощи кинодраматургам в написании таких полноценных сценариев необходимо организовать работу так, чтобы в студиях была создана подлинно творческая атмосфера, чтобы люди, которым дано право решать судьбу сценария и фильма, отвечали не только за то, что они однажды похвалили и пропустили, а и за то, что они отклонили и погубили, чтобы к авторскому замыслу относились бережно, без попыток его сломать, изменить, исказить, без установления многостепенной редакторской опеки, которая ни в коей мере не может способствовать появлению произведений подлинного искусства.

## *К организации творческих мастерских на студиях*

Г. АЛЕКСАНДРОВ

# НА НОВОМ ПУТИ

Перед советской кинематографией стоит задача решительно увеличить количество создаваемых фильмов. Речь идет о том, чтобы лучше и полнее удовлетворять запросы советского зрителя, выпускать больше картин «хороших и разных», шире отражать жизнь и труд советских людей. Киностудия «Мосфильм» должна будет довести ежегодный выпуск кинокартин до сорока пяти. Соответственно возрастет производство и на других студиях.

Все это требует серьезной организационной перестройки творческой работы. Многое надо сейчас передумать и пересмотреть. При ежегодном выпуске сорока пяти картин на «Мосфильме» в производстве вместе с переходящими будет находиться одновременно шестьдесят фильмов. На протяжении года руководству студии придется утверждать семьдесят—восемьдесят сценариев, просматривать пробы сорока пяти картин и присутствовать на восьмидесяти—девяноста просмотрах отснятого материала. Если учесть, что выпуск такого количества новых картин связан с привлечением к работе новых, еще недостаточно опытных кадров кинорежиссеров и киносценаристов, то надо признать, что приведенные цифры являются минимальными. Само собой разумеется, что руководство студии не сможет справиться с такой нагрузкой.

Поэтому представляется совершенно необходимым создание на киностудиях производственных объединений (с программой в четыре-шесть фильмов в год), возглавляемых опытными, высококвалифицированными режиссерами. Такими объединениями, на мой взгляд, и призваны стать производственно-творческие мастерские, организованные сейчас на «Мосфильме» и студии имени М. Горького.

В этих творческих мастерских объединяются близкие по своим художественным вкусам работники кино. Вместе с режиссерами здесь будут работать драматурги, актеры, операторы и художники. Мастерские должны подготавливать «проекты будущих фильмов» — тщательно продуманные и выверенные режиссерские сценарии. Сейчас такие сценарии создаются единолично одним режиссером и дают лишь очень приблизительные контуры будущих кинопроизведений. Режиссер рассчитывает время за актера и устанавливает метраж каждого куска. Между тем у каждого актера темп движений и речи индивидуален, и если, к примеру, И. Ильинскому для данного монтажного куска нужно одно количество секунд, то Н. Черкасову — другое.

При совместной работе каждый из участников создания фильма привнесет в режиссерский сценарий свою творческую индивидуальность, свои личные замыслы, что в таком коллективном искусстве, как кино, очень и очень важно. Режиссер, работая вместе со своим коллективом и синтезируя в единое целое все полученные им творческие предложения, сможет создать такой режиссерский сценарий, который явится точной партитурой будущего фильма.

Особенно важно это для режиссерской молодежи. Опираясь на предложения своего

---

В связи с организацией творческих мастерских на киностудиях редакция обратилась к руководителям двух мастерских «Мосфильма» с просьбой поделиться соображениями о плане их работы.

коллектива, советуясь с товарищами и руководителями мастерской, молодые режиссеры смогут избежать многих естественных в начале творческого пути ошибок. Молодой постановщик, пришедший из ВГИК или с театральной работы, сразу попадет в творческий коллектив, который поможет своему товарищу обеспечить себя полноценным литературным сценарием. Может быть, с мастерской удастся связать и группу кинодраматургов, которая найдет в ее режиссерах своих творческих единомышленников. Не исключена возможность, что актер, художник или писатель освоит в мастерской новую для себя творческую специальность — кинорежиссуру.

Вероятно, каждая мастерская будет идти своими путями и утверждать в фильмах определенные творческие вкусы и взгляды. Как в науке, так и в искусстве всегда существуют разные школы, и без споров между ними невозможен ни научный, ни художественный прогресс. Легче же всего проверяются творческие искания в небольшом и, главное, молодом коллективе. Пример этому показывает история Художественного театра и его студий. Каждый раз, когда К. Станиславский и В. Немирович-Данченко ставили перед собой новые творческие задачи, они создавали молодые коллективы-студии, понимая, что в сложившемся большом театре заниматься творческими экспериментами значительно труднее.

Сейчас я еще не считаю возможным декларировать творческую программу своей мастерской. Могу сообщить лишь, что мы начинаем постановку нескольких фильмов.

Театральный режиссер А. Тутышкин ставит по сценарию В. Катаева киноводевиль «Безумный день» с участием И. Ильинского, С. Бирман и В. Володина. Тутышкин снимался в моем фильме «Волга-Волга» в роли Трубышкина. Не новичок он и в кинорежиссуре. Первой его постановкой в кино был фильм «Мы с вами где-то встречались». Как в театре, так и в кино Тутышкин работает в комедийном жанре.

Моего ученика режиссера Ю. Озерова зрители знают по картинам «Арена смелых» и «Праздничный концерт». Ю. Озерову в мастерской поручена постановка фильма «Первый снег» по сценарию Т. Ситиной*.

В программе нашей мастерской — экспериментальный кукольный фильм «Небесное создание» по сценарию С. Образцова и Е. Сперанского. Ставить эту картину будет молодой режиссер Г. Натансон при консультации С. Образцова. Если этот опыт себя оправдает, мастерская продолжит работу по постановке кукольных картин.

В ближайшее время я приступлю к постановке фильма «Пилигримы» по сценарию, написанному мною совместно с бр. Тур. Это будет современная комедия о путешествии группы иностранцев по СССР.

Таковы наши планы. Мы мечтаем об экспериментальной мастерской комедийного фильма, о содружестве комедийных актеров, писателей, режиссеров, о создании сатирических и веселых фильмов, о музыкальных кинокомедиях.

---

* Сценарий опубликован в журнале «Искусство кино», 1955, № 5.

М. РОММ, С. ЮТКЕВИЧ

# СОДРУЖЕСТВО ДВУХ ПОКОЛЕНИЙ

Руководство одной из мастерских «Мосфильма» поручено нам. В нашу мастерскую входят четыре молодых кинорежиссера, один театральный режиссер, два кинодраматурга и ряд операторов. Возможно, что в дальнейшем постоянными членами нашего коллектива станут и актеры и художники.

Творческие мастерские не впервые создаются в советской кинематографии. В биографии многих наших мастеров они сыграли немалую роль. В первой половине двадцатых годов в мастерской Л. Кулешова начинали свой путь такие талантливые художники кино, как режиссеры В. Пудовкин и

Б. Барнет, актеры А. Хохлова и В. Фогель. В тридцатых годах в мастерской С. Юткевича на «Ленфильме» объединились молодые режиссеры Л. Арнштам, В. Раппапорт, Э. Гарин, Х. Локшина, Г. Казанский, М. Руф, а в мастерской С. Герасимова сформировался ряд видных советских киноактеров. Все эти мастерские были организованы не по учебному, а по творческому принципу. И руководители их были в первую очередь не педагогами, а старшими товарищами, передающими свой опыт молодежи. Обстановка творческой дружбы, совместных поисков и коллективной ответственности за каждого участника мастерской была на редкость плодотворной. Она помогла молодым мастерам кино сформироваться как самостоятельным художникам, отточить свои профессиональные навыки, найти собственный творческий почерк.

В последние годы все мы работали слишком разобщенно. Существующие формы коллективного просмотра и обсуждения наших работ художественными советами и творческими секциями явно недостаточны, особенно для молодежи. Мастерские же, как нам кажется, помогут воспитанию молодой кинематографической смены.

При формировании нашей мастерской мы стремились создать подлинно творческое содружество. Поэтому в состав мастерской вошли наши ученики по ВГИК—люди, с которыми нас уже связывала совместная работа в кино или в театре, и молодежь, близкая нам по своим воззрениям на киноискусство.

Молодой режиссер В. Басов учился у нас во ВГИК, работал у С. Юткевича по фильму «Пржевальский», затем вместе с покойным М. Корчагиным поставил хороший фильм «Школа мужества». Недавно В. Басов совместно с Л. Файзиевым под руководством М. Ромма поставил фильм «Крушение эмирата», а сейчас приступает к постановке картины по роману К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето». Этот молодой по стажу кинорежиссер уверенно владеет своей профессией.

Другой молодой режиссер, С. Самсонов, — ученик С. Герасимова. Он принимал участие в постановках спектакля и фильма «Молодая гвардия» и спектакля «Седая девушка» в театре имени Евг. Вахтангова. Самостоятельно он поставил в Театре-студии киноактера спектакли «Софья Ковалевская» и «Попрыгунья» (по рассказу А. Чехова). В нашей мастерской он закончил постановку фильма «Попрыгунья» и готовит фильм «Каменное сердце» по сценарию А. Каплера. Уже сейчас с уверенностью можно сказать, что С. Самсонов успешно овладевает профессией кинорежиссера.

Г. Чухрай—также наш ученик по ВГИК. В мастерской он будет ставить свой первый фильм — «Сорок первый» по рассказу Б. Лавренева (автор сценария Г. Колтунов). Постановка этого цветного фильма явится для молодого режиссера серьезным испытанием, потому что в годы немого кино этот рассказ был отлично экранизирован одним из опытнейших мастеров — кинорежиссером Я. Протазановым.

Будет работать в нашей мастерской и театральный режиссер В. Плучек. На его творческом счету немало интересных сценических постановок. В. Плучек вместе с С. Юткевичем работал в театре Сатиры над спектаклями «Пролитая чаша», «Баня» и «Клоп».

Вошел в наш коллектив и молодой режиссер В. Ордынский — ученик С. Герасимова. В стенах мастерской под руководством М. Ромма он уже поставил первую свою самостоятельную картину: короткометражную комедию «Секрет красоты». Сейчас идет работа над сценарием для его второго фильма.

Сами мы также будем ставить фильмы в нашей мастерской. Один из нас, М. Ромм, по написанному вместе с Е. Габриловичем сценарию поставит фильм «Убийство на улице Данте», посвященный борьбе французского народа против немецкого фашизма *. Другой, С. Юткевич, работает над экранизацией трагедии Шекспира «Отелло».

Как видно из сказанного, репертуар первых постановок нашей мастерской сложился несколько стихийно: к моменту создания мастерской уже снимались фильмы «Крушение эмирата» и «Попрыгунья», в подготовительном периоде находилась группа «Отелло»; сценарий фильма, над которым будет работать М. Ромм, был написан несколько лет тому назад. Но пока мы не видим в этом большой беды. На первых порах нам нужно поближе узнать друг друга, найти общий язык. А затем и определится тематический план мастерской.

---

* Сценарий опубликован в журнале «Искусство кино», 1955, № 6.

В работе мастерской самое живое участие принимают кинодраматурги Е. Габрилович и А. Каплер не только как авторы ставящихся у нас сценариев, но и как постоянные члены нашего творческого объединения.

Группой молодых операторов, работающих в нашей мастерской, руководят такие опытные мастера, как Б. Волчек и Е. Андриканис. Встретят в нашем коллективе товарищескую помощь и начинающие кинохудожники.

Создание мастерских поможет разрешить и некоторые организационные производственные вопросы. Так, на наш взгляд, для успешной работы очень важен постоянный состав съемочных групп. Но в такой крупной студии, как «Мосфильм», сохранить стабильные группы вокруг одного режиссера очень трудно. Закрепить же группы за одной мастерской вполне возможно.

В нашей совместной работе мы далеки от стремления превратить мастерскую в шестой курс ВГИК. Мы не собираемся учить здесь молодых кинематографистов элементам профессии. Некоторые из них уже и сейчас вполне грамотные профессионалы, другие быстро постигают «секреты» киноремесла и осваивают производственную технологию.

Речь идет не о школьном обучении, а о воспитании режиссеров, операторов, художников в духе высоких идейных и художественных требований, о повышении мастерства, о смелых поисках нового. Все эти требования мы в одинаковой степени относим и к себе, полагая, что творческое содружество двух поколений будет взаимно полезно.

Наша мастерская начала работать не так давно. Поэтому еще не определились точные формы работы, они придут постепенно. Мы начали с обсуждения сценариев, режиссерских экспликаций, проб, отснятого материала. В процессе обсуждений, естественно, всплывают общетеоретические вопросы киноискусства. К сожалению, пока наши беседы и обсуждения не записываются. А между тем высказываются интересные мысли.

Кроме членов мастерской наши собрания посещают и гости — киноработники стран народной демократии. Особенно часто бывают у нас китайские киноработники во главе с режиссером Чен Ином, стажирующиеся в настоящее время на советских киностудиях.

Мы не считаем, что наш коллектив может и должен быть неизменным. Не исключено, что в процессе работы возникнут творческие разногласия, возможно, что кто-нибудь из членов нашего содружества настолько окрепнет, что сможет сам возглавить группу молодежи. Придет в мастерскую и новое пополнение — наши ученики, выпускники ВГИК.

Не следует думать, что результаты этой новой формы работы скажутся немедленно. Но мы верим, что создание творческих коллективов — верный путь для успешного воспитания нового отряда мастеров советского киноискусства.

Л. ПОГОЖЕВА

# КИНОПУБЛИЦИСТИКА НАШИХ ДНЕЙ

Народ этой жаркой страны, страны джунглей и рисовых полей, отделенный от нас огромным расстоянием, уже давно стал близким и дорогим нам. Десять лет тому назад мы восхищались безмерным его героизмом, который проявил он в августовской революции 1945 года, когда родилась Демократическая Республика Вьетнам.

Мы восхищались также последовательностью вьетнамского народа и его демократического правительства в борьбе за мир. А когда осенью 1946 года миролюбивой и героической стране была навязана длительная колониальная война, все наши симпатии были на стороне Народной армии, проявившей в жестоких боях огромное мужество и волю к победе. Сражение 1954 года за Дьен Бьен Фу, когда войска Народной армии разгромили важный оплот французских колонизаторов, вызвало новую волну глубокого уважения и горячей симпатии всего прогрессивного человечества к народу Вьетнама.

Всякое известие об успехах строительства новой жизни в освобожденной стране является известием радостным для всех миролюбивых народов. Для дела общего мира, для людей доброй воли все происходящее во Вьетнаме исполнено огромного значения.

И естественно наше желание как можно больше знать о Вьетнаме, о борьбе и жизни его замечательного народа.

С большим вниманием и интересом была встречена советской общественностью появившаяся в 1954 году книга крупного общественного и политического деятеля Вьетнамской Республики, генерального секретаря партии трудящихся Троунг Шина «Августовская революция во Вьетнаме».

Вполне закономерно и то огромное внимание, с каким был встречен фильм о Вьетнаме, впервые показавший нам эту страну, такую далекую и одновременно такую близкую.

То, что фильм не явился простым итогом короткого путешествия по Вьетнаму, а родился в результате достаточно длительных наблюдений советских операторов Р. Кармена, В. Ешурина, Е. Мухина совместно с киноработниками вьетнамской студии — операторами Нгуэн Хун Нги, Май Лок, Нгуэн Тиен Лой, Куанг Гуи, придало особую достоверность, большое общественно-политическое значение этому фильму.

Конечно, скажем сразу, в нем не отражено многое из того, что нам хотелось бы знать о Вьетнаме. Фильм недостаточно глубоко раскрыл особенности тех завоеваний, которых достиг народ в результате августовской революции 1945 года. Лишь в общих чертах рассказывается, какие насущные нужды встали перед вьетнамским народом в ходе борьбы за независимость, единство, демократию и возрождение. Фильм не показал в полной мере и тех трудностей, с которыми встретился вьетнамский народ уже на второй день после подписания Женевского соглашения, не показал всей сложности борьбы за единый национальный фронт.

Но вправе ли мы требовать от одного произведения полноты всех этих важных сведений о различных сторонах жизни народа? И не правильней ли сделали авторы фильма, подчинив все богатство материала избранной ими теме — изображению борющегося и победившего народа — и отказавшись от всего, что не было органично их замыслу?

Нам думается, что авторы поступили правильно, ибо всякий иной путь мог бы привести к поверхностному описательству, помешал бы проникнуть в сущность показываемых событий. Нужно отметить, что некоторые элементы обзорности все же присутствуют в фильме и свидетельствуют о том, что скольжение по поверхности материала и стремление объять необъятное вредит даже хорошему фильму.

«Вьетнам» — не репортаж, не хроника и не видовой очерк, а прежде всего кинопублицистика, близкая по духу лучшим образцам литературной публицистики А. Толстого, И. Эренбурга, Л. Леонова и других советских писателей.

В литературной публицистике уже давно отстоялись богатые и разнообразные традиции, выявились различные авторские стили. Современные писатели располагают опытом классической публицистики Герцена, Щедрина, Горького, Маяковского — писателей, для которых публицистика всегда была кровным и любимым делом, к которому влекло их высокое понимание гражданского долга.

В годы Великой Отечественной войны литературная публицистика приобрела особое значение, поднялась на очень высокую ступень. Именно в этот период раскрылось все своеобразие умной и острой публицистики И. Эренбурга, характерной широтой охвата событий, смелостью сопоставлений, гневным и метким словом.

Именно в годы войны расцвела лиричная образная публицистика А. Толстого, стоящая между прозой и поэзией и, пожалуй, ближе к поэзии. Для публицистических статей и очерков А. Толстого характерны экскурсы в историю, сопоставление настоящего с прошлым, стремление к выявлению характерных черт русского человека, его исторически сложившейся психологии.

Тогда же расцвела и кинопублицистика. Ее мастера — Р. Кармен, И. Копалин, Л. Варламов, А. Довженко, Ю. Райзман и другие — создали целую серию документальных фильмов о войне и тыле, без прикрас, сурово и мужественно показавших тяжести жизни и борьбы. В работе над материалом кинопублицисты находили свой стиль, особый образный язык, необходимый для наиболее правдивого и яркого изображения исторических событий.

Сила кинопублицистики, так же как и публицистики литературной, заключается прежде всего в ее глубокой правдивости, в неопровержимости фактов, которыми она оперирует, в правильности их отбора, в выявлении типического, в партийной целеустремленности, страстности и яркости образного решения.

Образ в документальном кино носит иной характер, чем в фильмах художественных, уже по одному тому, что здесь отсутствует вымышленная судьба героя, отсутствует индивидуальный характер, создаваемый актером, а изображаются реальные люди в жизненно достоверной обстановке.

В документальном кино образ вырастает из точно отобранных, реальных фактов, систематизированных в соответствии с замыслом сценария; образ складывается из столкновения кадров — иногда по принципу контраста, иногда по принципу сходства. Образ подкрепляется, как бы дорисовывается смыслом, стилем и живыми интонациями дикторского текста, способного придать изображению необходимый колорит. Конечно, документальный образ зависит и от самого качества изображения.

Документальное кино оперирует фактами и только фактами, однако это не значит, что оно эмпирично и не поднимается до высоты больших политических обобщений, что мастера документального кино не имеют возможности раскрыть свою творческую индивидуальность, свое отношение к событиям, что выступают они как фотографы, а не как художники. Свидетельство тому — лучшие фильмы документального кино, и прежде всего фильмы Р. Кармена — одного из талантливых представителей кинопублицистики.

Его операторские и режиссерские работы — «Испания», о Китае, «Седовцы», «Ленинград в борьбе», «Суд народов», три фильма о союзных республиках, «Повесть о нефтяниках Каспия» и, наконец, «Вьетнам» — являются произведениями, ярко раскрывающими существенные стороны жизни. Выступая в различных публицистических жанрах, Р. Кармен вместе с тем всеми своими работами утверждает особую манеру, особый авторский стиль. Для его творчества характерно умение видеть жизнь в противоречиях, в динамике непрерывного поступательного движения, стремление правдиво, реалистически, с любовью и вниманием показать на экране человека, борца, строителя новой жизни. Р. Кармену свойственно умение увидеть в жизни и запечатлеть на пленке такой поступок, штрих, иногда деталь, которые очень четко обрисовывают человека, раскрывают его внутреннее содержание, его характер, интеллект, моральные качества.

В фильме о Вьетнаме, где надо было рассказать об очень многом, где необходимо было дать представление о смысле сложнейших исторических и политических событий, сценарист и режиссер Р. Кармен, верный своим творческим принципам, сумел сделать это через рассказ о людях. Средствами кинопублицистики он создал обобщенный поэтический образ вьетнамского народа-борца.

Фильм «Вьетнам» существенно отличается от других документальных фильмов, снятых на зарубежном материале, таких, как «По Индонезии» и «По Сирии». Авторы этих по-своему интересных и полезных картин не ставили своей задачей показ борьбы и противоречий, характерных для современной жизни народа. Эти фильмы — лишь дневники путешественников, знакомящих зрителя с некоторыми достопримечательностями страны — своеобразием архитектуры, историческими памятниками, искусством, природой и т. д.

Если в этих фильмах облик народа и показан, то скорее с этнографической точки зрения, без попытки раскрыть самый характер народа в действии и борьбе. В картине о Вьетнаме в центре внимания стояла как раз эта задача, а потому иным был и способ ее решения.

Надо сказать, что перед создателями фильма стояли большие трудности — советские документалисты делали первый фильм о Вьетнаме и это вынуждало их включить в произведение большое количество познавательного материала, дать сведения о географии, экономике, истории, культуре, природных богатствах страны. Нужно было рассказать с экрана о смысле героической борьбы вьетнамского народа с колониализмом и феодализмом, нужно было показать рождение Народной армии, хотя бы некоторые этапы из истории длительной войны, торжество победы и начало мирного периода жизни в стране, то есть показать огромный кусок быстротекущей жизни в ее противоречиях и особенностях развития.

Объединить все это многообразие материала было нелегко, тем более что творческие принципы режиссера исключали иллюстративный метод, простое нанизывание эпизодов. Объединяющее начало было найдено авторами в композиции сценария. Действие развивается внутри кольцевого обрамления, показывающего торжество побе-

ды в Ханое. Материал фильма организован, следовательно, в виде рассказа о недавнем прошлом Вьетнама, о борьбе и жизни его народа в дни героического сопротивления.

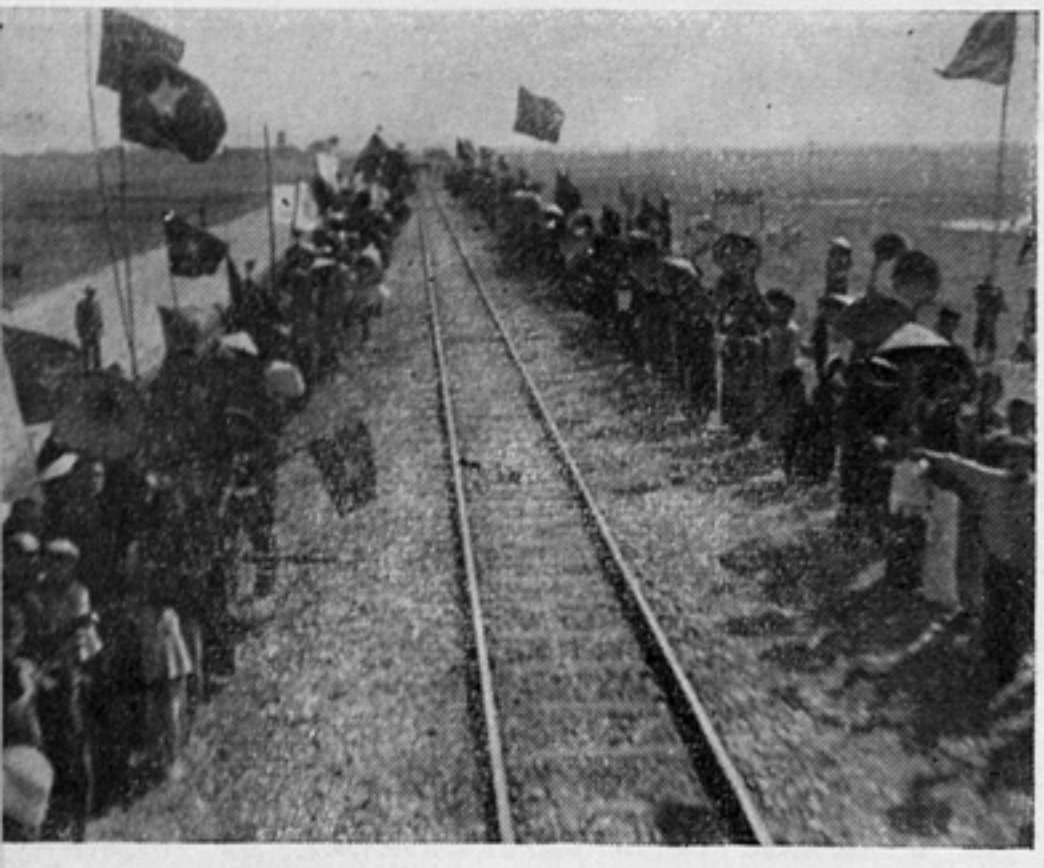
Так, главным стержнем произведения стала историческая судьба народа, его стремление к труду и миру, его национальный характер. Сценарий фильма эпически излагал движение жизни, ее диалектику, рассказывал об изменениях, происходящих в стране.

В дальнейшей работе над материалом замысел фильма стал приобретать характер более поэтический, даже лирический. Выразительная музыка композитора Кара-Караева, сумевшего органически включить в симфоническое сопровождение фильма национальные мелодии Вьетнама, еще более подкрепила поэтические интонации произведения в целом и в отдельных его частях придала ему характер песни.

Это отвечало поставленной задаче — воспеть народ Вьетнама в его воинском подвиге и героическом труде. В результате был найден единый стилистический ключ, в котором и решалось все произведение в целом.

Нельзя, однако, сказать, что единая стилистическая манера выдержана авторами фильма везде с одинаковой полнотой. Кое-где проскальзывает стилистически чуждая ему простая информационная интонация, поспешный прозаический и схематический рассказ о некоторых существенных явлениях и событиях. Таким поверхностно-информационным получился, например, эпизод, показывающий Национальный конгресс в Ханое. Информационным, суховатым явился и рассказ о границах Вьетнама, о водах, его омывающих, о численности населения, об истории культуры, об экономике и сельском хозяйстве страны, о природных богатствах — весь большой эпизод фильма, вплоть до рассказа о начале движения сопротивления, где темпераментно и образно излагаются самые яркие страницы героической борьбы Народной армии.

Еще один пример: совершенно естественно и законно желание режиссера показать искусство Вьетнама, в частности народные национальные танцы. И они дважды показаны в фильме. Однако, если первый танец с веерами девушек горного народа тай,



исполненный на лужайке перед бойцами, отдыхающими на привале, совершенно органичен в развитии событий, то второй танец — танец народности мыонг, сам по себе очень своеобразный и занятный, выглядит вставным номером в композиции картины и замедляет действие фильма.

Но таких кусков в картине немного, подавляющее же большинство эпизодов решено в единой стилистической манере. Естественны, органичны и убедительны переходы к лирическим отступлениям. Каждый эпизод поднимается до большого поэтического обобщения. Особенно хочется указать на три больших эпизода фильма: эпизод о жизни в джунглях, ярко и безыскусственно рассказывающий о героизме простых людей Вьетнама; эпизод с военнопленными французами, характерный широкими политическими обобщениями и сопоставлениями, и эпизод эвакуации французских войск из Ханоя — блестящий пример настоящего кинорепортажа.

Примером удачного перехода от прозы к поэзии может служить эпизод, показывающий бойцов, которые несут на плечах отвоеванное у врага тяжелое вооружение.

...Безжалостно жжет тропическое солнце, масса препятствий на пути солдат — джунгли, бездорожье, горы, реки, болота, но они не останавливаются, их движение вперед неуклонно. Диктор не комментирует то, что мы видим на экране, а дополняет, углубляет увиденное: «Там, где валился от нестерпимого зноя и тропической лихорадки солдат французского экспедиционного корпуса, там воин Народной армии легко преодолевал все трудности и лишения. Родное солнце сияло над ним. Он шел по земле отцов».

Музыка, переходящая на этих кадрах от оркестра к чистому и ясному звучанию рояля, еще более подчеркивает поэтический характер эпизода, образно раскрывает его смысл.

«Казалось, и свет солнца, и синева неба, и даже стаи белых аистов — все это было только для них, феодалов и колонизаторов, на этой благодатной земле». Когда мы слышим эти слова и видим фигуру феодала, как бы господствующую над мирными зелеными полями, перед нами уже не просто информация о том, что столетиями

длилось феодальное рабство во Вьетнаме,— перед нами образ страны, несущей это ненавистное иго.

Если проанализировать весь изобразительный материал фильма и подчеркнуть в нем, что больше всего впечатляет, то надо будет признать: доминирующим, определяющим, наиболее выразительным и запоминающимся является в фильме изображение народа.

Народ показан в фильме очень разнообразно, показан преимущественно в действии — в борьбе, в труде, в быту. Нередко режиссер дает отдельные крупные планы, великолепно снятые портреты самых различных людей, обращая внимание зрителей на национальный тип вьетнамца, представляя возможность близко-близко увидеть умные глаза, прочитать в них волю к победе, мужество, доброту.

Среди людей, показанных в фильме, немало широко известных героев страны. И автор называет их имена: это художники Чан Ван Кан, Си Нгок, это врачи Данг Ван Нгы, Фам Нгок Тхак, это главнокомандующий Народной армией Во Нгуэн Зиап, начальник генерального штаба Ван Тянь Зун, полковник Нгуэн Куок Чу, это члены политбюро Фам Ван Донг, Троунг Шин и, наконец, президент Демократической Республики Хо Ши Мин.

Изображение всех этих подлинных героев в фильме лишено парадности и статичности, они показаны в гуще жизни, в естественной, непринужденной обстановке. Так, например, мы видим президента Хо Ши Мина и на правительственной трибуне во время парада в Ханое, и в бамбуковом домике в джунглях, где он печатает на машинке, читает, работает, и на заседании Политбюро, и беседующим с крестьянами. Такое изображение президента подчеркивает мысль о том, что принципы демократической республики отвечают истинным желаниям народа, что народ любит и понимает своего президента, что лозунг партии трудящихся — «три вместе»: вместе жить, вместе трудиться, вместе питаться — является подлинно народным лозунгом.

Но помимо названных в фильме героев в нем показано еще большее количество таких, чьи имена нам не известны,— это

бойцы, партизаны, рабочие, крестьяне, ученые, инженеры, девушки, дети. Их много и они тоже показаны в естественной обстановке, в действии. Их портреты оставляют в памяти единый образ народа — миролюбивого труженика и непреклонного борца, героически отстаивающего свое право на счастливую и свободную жизнь.

Мы видим крестьян, высаживающих рассаду риса. Женщины и мужчины, по колено в воде, ловко и быстро втыкают рисовую рассаду. Их труд тяжел, но движения полны изящества, гармонии. Под палящими лучами солнца, терпеливо согнув спины, неутомимо трудится народ, который столетиями вел полуголодное существование на щедрой, богатейшей земле Вьетнама.

Вспомним эпизод: льет тропический дождь, а по тропинкам, залитым водой, ночью идут бойцы-партизаны с факелами. И как итог сцены крупно дается портрет партизанки. Выразительное лицо ее — суровое и строгое — ярче слов свидетельствует о непреклонной воле к победе. На этом лице можно прочитать чувства, которые разделяют многие. Эта женщина выбрана оператором так удачно, что ее портрет как бы перерастает за пределы простой фотографии конкретной женщины и читается как обобщенный образ народа.

Внимательно и с любовью вглядываясь в лица людей, операторы фильма запечатлели на пленке множество таких выразительных и ярких портретов. Вот девушки с косичками, завязанными бантиками, в одежде солдат веселой стайкой идут по улицам Ханоя. Разве это не яркая деталь, говорящая о том, что воевали все, что солдатами Народной армии были даже и самые юные, что война была в полном и глубоком смысле всенародной!

На привале, в джунглях, солдат играет на скрипке грустную мелодию родных мест, и душа народа, тонко понимающего и любящего песню, музыку, танец, светится и в глазах играющего и в глазах слушающих.

Женщина с крошечным ребенком на коленях работает за станком на одном из предприятий, организованных в джунглях. В ее ритмичных движениях спокойствие и уверенность.

Вот группа рабочих, только что уложивших рельсы и пустивших первый поезд. На их лицах чувство законной гордости — это настоящий революционный пролетариат, хозяин и строитель демократической республики.

Такие примеры выразительного показа народа в фильме можно приумножить. Генеральная тема произведения воплощена в них с большой впечатляющей силой.

Точными монтажными сопоставлениями, иногда построенными как авторское лирическое отступление, иногда как взгляд в недавнее историческое прошлое, в фильме подчеркивается мысль о том, что война была навязана миролюбивому народу Вьетнама, что солдаты тоскуют по мирному труду, что зеленым рисовым полям, банановым рощам, плантациям ананасов нужны не бетон, надолбы и колючая проволока, а трудолюбивые руки тех, кто принужден был скрываться в джунглях, и там, изо дня в день работая и воюя, приближать долгожданную победу.

Запечатлев сражение за Дьен Бьен Фу, фильм показывает, как сдавались в плен парашютные батальоны, полки иностранного легиона — капралы, офицеры, полковники, генералы, — в том числе генерал де Кастри. Однако Вьетнам был плацдармом, где сражались не только вьетнамцы и французы; здесь скрещивались силы более значительные — силы мира и силы войны. В фильме показаны и американские танки, и самолеты, и то, как на улицах Китая, Советского Союза, Франции сторонники мира на массовых народных демонстрациях требуют прекращения войны в Индокитае.

В группе французских военнопленных режиссер выделяет два портрета. Мы видим крупно лицо солдата, его грустные, тоскующие глаза. И как бы перед мысленным взором солдата возникает далекий Париж — Площадь Согласия, Елисейские поля, Могила неизвестного солдата. А рядом — белые кресты на кладбищах Вьетнама, на могилах тех, кто бесславно погиб в борьбе против миролюбивого и доброго народа.

Именно доброго народа — об этом говорят кадры, показывающие вьетнамских врачей, заботливо осматривающих раненых и больных французов, об этом говорят кадры, показывающие крестьян, мирно разговаривающих с пленными. Эти кадры напоминают нам о том, что даже враги Демократической Республики должны были признать и признали в дни Женевского совещания высокий гуманизм, проявленный победителями к побежденным.

Кадры старой хроники показывают бурные демонстрации в Париже, выступление Мориса Тореза, Жолио Кюри, забастовку докеров и, наконец, историческое заседание в Женеве, во Дворце наций 21 июля 1954 года, когда наконец после долгих дебатов было достигнуто соглашение.

Победа вьетнамского народа приобрела огромное значение — это было торжество сил мира и грозное напоминание тем, кто склонен недооценивать могущество единого фронта борцов за мир во всем мире.

Широкие политические сопоставления, выход за пределы событий, происходящих во Вьетнаме, придали фильму особо актуальное значение, ибо подчеркнули важность борьбы вьетнамского народа для дела мира.

Последние эпизоды фильма показывают эвакуацию французских войск из Ханоя, смену караулов у общественных зданий, уход через реку Красную отрядов колонизаторов. Все это снято и показано на экране исключительно выразительно и колоритно, кое-где с оттенком юмора или с патетикой.

9 октября 1954 года в 16 часов 30 минут ушел из Ханоя последний французский патруль! Ханой свободен, ликующий народ заполняет улицы.

Светлой радостью пронизаны все финальные части картины. Концовка ее символична — только что рабочие уложили рельсы, и вот уже мчится по ним поезд, украшенный цветами и флагами. Толпы народа провожают его в добрый путь.

Много трудностей возникало в те дни перед победившим народом, ядовитым туманом ползли с юга реакционные бредни врагов демократии и мира, впереди предстояла нелегкая борьба за укрепление единого национального фронта в стране с 65 национальностями, множеством различных языков, наречий, верований, предстояло поднимать страну из разрухи, но радость была велика, она объединила народ так же, как в годы войны его объединяли горе и воля к победе. Такой народ нельзя вернуть назад! Вот почему так оптимистически звучит финал фильма.

* * *

Значение любого документального фильма определяется прежде всего правдивостью, жизненной глубиной его содержания.

В фильме «Вьетнам» подняты большие пласты жизни, фильм актуален и важен не только тем, что он показал нам эту своеобразную страну, но и тем, что раскрыл огромную роль национально-освободительного движения и борьбы за высокие принципы демократии во Вьетнаме для дела мира во всем мире.

В фильме прослежена история борьбы народа, отражено движение времени, и весь этот богатый познавательный материал подчинен единому замыслу, генеральной идее — показу величия и героизма боровшегося и победившего народа. Этому служит и широта сопоставлений, и масштабность, и острота политической мысли, и эмоциональная выразительная музыка, и поэтический дикторский текст, и самый характер изображения.

Мы видим, что в фильме есть и недостатки — эпизоды и детали, как говорят, «лобовые», носящие только информационный характер, есть слабые места и в самом дикторском тексте и в интонации диктора, есть существенные пробелы в отборе фактов, при котором некоторые важные стороны жизни Вьетнама оказались или вовсе не освещенными или освещенными мало. Но настолько убедительно и правдиво решено в фильме основное, настолько огромно его политическое значение, что эта новая работа режиссера Р. Кармена, созданная им вместе с операторами В. Ешуриным и Е. Мухиным в содружестве с вьетнамскими киноработниками, может быть поставлена в один ряд с лучшими образцами современной образной публицистики.

Г. КРЕМЛЕВ

# ВНЕ ГЛАВНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Если начинать обсуждение «Опасных троп» с бесспорно сильных сторон фильма, надо говорить о работе оператора и прежде всего о пейзаже.

Борис Волчек — первый, кому довелось так обстоятельно запечатлеть на цветную пленку дальневосточную тайгу. Но дело не в этом приоритете. Признанный мастер, художник большого вкуса, Волчек блеснул в своей новой работе чудесными образами природы края, тонко почувствовав и передав ее особый колорит, ее суровую поэзию и величавую, торжественную красоту.

Живописно начинается фильм. Любуясь мохнатыми ветками и мощными торсами двух зеленых красавцев, объектив скользит сверху вниз, и вдруг в синеватой бескрайной дали, что залегла меж ними, вырастают зеленеющие, курчавые сопки. Деревья, ушедшие по первому плану к боковым обрезам экрана, образуют подобие рамки, подчеркивая поразительную глубину кадра.

Пейзаж, так необычно открывшийся перед нами в начале фильма, снова появляется в финале, но в этот раз на обратном движении аппарата — панорамой снизу вверх, от подножия сопок к вершинам и далее — в глубокую синеву неба, просвечивающего сквозь ветви тех же деревьев первого плана.

Этот удачно найденный оператором прием как бы замыкает киноповествование.

Превосходные съемки хищных обитателей тайги (особенно эпизод преследования тигром всадника) могли бы, вероятно, просто потрясти, как мыслимый предел мастерства оператора в искусстве художественного кинорепортажа, не мелькни во вступительных титрах знакомой фамилии Бориса Эдера, на которого и падает здесь если не львиная, то, во всяком случае, «тигриная» доля заслуг...

К тому, что изображение растительного и животного мира оказалось в фильме на столь высоком уровне, «причастны», разумеется, и постановщики — Александр и Евгений Алексеевы. Недаром они долгое время работали на студии научно-популярных фильмов, где, собственно, и зародился замысел произведения о Дальнем Востоке.

Но ставились «Опасные тропы» на студии «Мосфильм» и числятся по графе «художественная киноповесть». Здесь флоре и фауне по субординации положено довольствоваться скромной служебной ролью, а не выпирать на первое место. Особая похвала их изображению может даже, чего доброго, шокировать авторов... И дело здесь серьезнее, чем производственно-ведомственная или жанровая классификация, — дело в творческих устремлениях постановщиков.

«Опасные тропы» — не случайная, а принципиальная и в какой-то степени полемическая работа Алексеевых. Почти за два года до выхода ее в свет они публично высказали свое недовольство состоянием нашей научно-популярной кинематографии, выступив со статьей «В плену ложных взглядов» («Советское искусство», 18 апреля 1953 го-

Печатается в дискуссионном порядке.

да). Эту статью, которая помимо критики лучших научно-популярных фильмов (о ценности критики пойдет речь ниже) содержала и некоторую положительную программу, можно рассматривать как своего рода манифест перед постановкой новой кинокартины.

Правда, для манифеста людей, вызволяющих научную кинематографию из плена ложных взглядов, положительной программе «кое-чего» не хватало — она не носила на себе печати яркой индивидуальности авторов, не содержала их личных взглядов, плодов долгих раздумий. Но ведь никому не возбранно пользоваться и общеизвестными положениями, лишь был бы от этого толк...

По заявлению, сделанному в статье, Алексеевы вместе с М. Горьким считают, что всякий художник — это «чувствилище» своей страны, ухо, око и сердце своего класса, голос своей эпохи. У художника научно-популярного кино есть особая задача: он призван знакомить зрителей с достижениями передовой науки, способствовать формированию материалистического мировоззрения и сочетать строго научный подход к явлениям жизни с правдивым художественным их изображением. Бичуя «погоню за развлекательностью», Алексеевы подчеркивали, что «сюжетное решение» следует подчинять «раскрытию научной проблемы», а созерцание природы (как проявление «буржуазного объективизма») должно уступить место ознакомлению с преобразующей деятельностью советского человека. Фильмы, «показывающие природу нашей замечательной Родины, должны быть овеяны поэзией созидательного труда советских людей, должны быть проникнуты партийной страстностью художника, безгранично любящего свою страну!»

Такова суть положительной программы.

Горько сетовали Алексеевы на то, что «в нашей научно-популярной кинематографии зачастую еще отсутствует нелицеприятная товарищеская критика, заменяемая (?) взаимным захваливанием и всепрощением». Надо надеяться, что авторы этого искреннего заявления правильно воспримут критику «Опасных троп»: она — нелицеприятная, товарищеская, и не будет подменена захваливанием и всепрощением.

Посмотрим, как же положения, декларированные в статье, реализованы в творческой практике.

Можно предвидеть, что такой подход вызовет нарекания. Дескать, выступив знаменосцами борьбы за чистоту идеологии на одном из участков кинематографии, сами Алексеевы передислоцировались на другой; «Опасные тропы» ближе, мол, к детективному, чем к научно-популярному жанру, а потому и незачем ссылаться на статью, в которой не было ни слова о детективе. Но есть все достаточные основания, чтобы вспоминать о статье. Ее положения чересчур общи: они не охватывают актуальных конкретных задач научно-популярного кино и применимы едва ли не ко всем разновидностям кинофильмов. А если рассматривать вопрос с подобных самых о б щ и х позиций, то легко убедиться, что родство между детективом и научно-популярным фильмом гораздо более близкое, чем принято думать.

Нетрудно психологически объяснить, почему драматург Г. Мдивани и режиссеры А. и Е. Алексеевы проявили интерес именно к детективу: слишком очевидно было, что главная причина неудачи их предыдущей совместной работы — «Повести об охоте» — лежала в бессюжетности. Отсутствие там сквозного действия вынуждало авторов монтировать эпизоды в случайной и произвольной последовательности; материал фильма, ничем не организованный, разваливался на куски; наивные актерские инсценировки совсем не были оправданы. Мдивани и Алексеевы, видимо, поняли эти недостатки своего произведения, а потому, продолжая творческое содружество, обратились к жанру, в котором организующая роль сюжета особенно велика.

Такой выбор еще не таил в себе ошибки; он не означал ни отступления, ни отказа от высоких целей, которые Алексеевы ставили перед художниками научного кино. Жанр детективный, можно сказать, испытан веками; с ним связаны славные имена не только людей искусства, но и мужей науки.

«Вы не будете слишком удивлены, если я скажу, что одним из первых великих детективов был не кто иной, как А р х и м е д», — пишет А. Дж. Кримсон-Смит в содержательной и остроумной статье о детективном романе и доказывает свою мысль, излагая завязку увлекательной истории: «Гиерон, царь Сиракузский, дал некоему мастеру золото для изготовления короны. Царю донесли, что мастер припрятал изрядное количество благородного металла и за-

менил его серебром. Но как уличить мошенника? За дело взялся Архимед...»

Эта мысль любопытна, как и все дальнейшие авторитетные свидетельства самого нового исследования в этой области (статья опубликована в текущем году в журнале «В защиту мира», № 44, 45). Отыскав в глубоком мраке времен прародителей детективной литературы и проследив ее предысторию (в то время дань этому жанру нет-нет да отдавали такие корифеи, как Вольтер, Бомарше, Гете, Шиллер, Бальзак, Диккенс, Гюго), Кримсон-Смит детально разбирает эволюцию жанра начиная со второй половины XIX века, то есть от расцвета и до наших дней, когда признаки вырождения («обуржуазивания»), начавшегося еще накануне первой мировой войны, взяли верх, особенно в творчестве англо-саксонских авторов *.

Кримсон-Смит не скрывает своих симпатий. Он грустит, а порой и гневается, когда думает о современных убогих и мерзких американских, английских и некоторых французских произведениях, «об этом потоке книг, герои которых — дебоширы и пьяницы, совершающие преступления и насилия».

Не считаясь с мнением иных строгих моралистов, он с благодарностью вспоминает «Шерлока Холмса, Рулетабиля, Арсена Люпена, вызывающих восхищение, полных энергии и оптимизма, даривших мне в годы детства и юношества мечту и поэзию». Кримсон-Смит верит, что детективный жанр, непрерывно эволюционируя на протяжении веков, не остановится в своем развитии, не выродится, и что победят славные традиции тех лучших его произведений, которые затрагивали социальные проблемы — боролись против «старого, как мир, сговора власти и денег», восставали против несправедливости, издевались над «высшим обществом», над финансовыми магнатами и продажными политиканами, насмехались над лицемерным правосудием, над гнилым строем коррупции.

---

* Кстати, для наших читателей небезинтересно, что автор статьи о детективном романе вспоминает и кино. Он говорит о том, как экран некогда прославил имя литературного героя, сыщика Ника Картера, называет родоначальника «черной серии» авантюриста Фантомаса, «чья тень на киноэкранах приводила зрителя в трепет», сообщает об успехе экранизации романа Альбера Симонена «Не трогайте Гризби!», о фильме Рене Клера (1944 год) по роману Агаты Кристи «Десять негритят» и т. п.

И не только прогрессивные, демократические традиции жанра оправдывают обращение к нему авторов «Опасных троп», задумавших рассказать о столкновении советских людей с представителем старого мира. Прочно утвердившийся в детективной литературе со времен Эдгара Аллена По, ее подлинного основоположника, метод научного анализа, с помощью которого разгадываются любые загадки природы и общества, — вот что могло бы породнить художника научного кино с детективом! «Приключенческий детективный роман дает широкий простор фантазии, — пишет Кримсон-Смит, истолковывая притягательную силу этой литературы. — Роман-загадка предлагает читателю умственное упражнение, которое решается строго логически, после того как читатель вместе с автором вкушал сладость долгого путешествия по стране необъяснимого».

Совершенно очевидно, что сам по себе жанр, избранный Алексеевыми, никакими своими условностями не стеснял их в реализации всех пунктов манифеста. Сочетая правдивое художественное изображение со строго научным подходом (в духе своего манифеста), авторы были вольны познакомить зрителя с достижениями нашей передовой науки, в частности бактериологии, а решению той или иной увлекательной ее проблемы подчинить сюжет, обостренный тем, что ученые не только проникают в тайны природы, но при этом еще разоблачают козни преступника. Такой сюжет вполне допускал, чтобы фильм был овеян поэзией созидательного труда скромных героев, пролагающих путь к богатствам таежных недр, и насыщен партийной страстностью художников, призывающих советских людей к бдительности.

Но вспомним начало фильма.

Показав живописные пейзажи, авторы информируют, что здесь, в районе Черной речки, начнутся грандиозные работы по освоению недр тайги, как только профессор Помазов закончит свою трехлетнюю работу по созданию препарата против смертоносных бактерий, вызывающих таежные заболевания. Информация дана не надписью, не дикторским текстом — она примитивно инсценирована, то есть разбита на отдельные фразы, поочередно произносимые двумя пассажирами поезда, а для создания видимости

оживленной беседы прослоена разговорными оборотами:

— Вы даже не представляете...

— Представлять не представляю...

— Но догадываетесь?

— Но догадываюсь.

— ...и тогда, поверьте, Кондратий Николаевич...

— Ну, что и говорить!..

Туман, напущенный такими намеками, не рассеивается до конца фильма: в киноповествовании ни Кондратий Николаевич, ни его собеседник не становятся пассажирами дальнего следования: сообщив положенное, они сходят с экрана на ближайшем монтажном полустанке, и мы расстаемся с ними навсегда.

А дальше появляется диверсант Воробьев, и сразу возникает первая логическая неувязка. С одной стороны, можно думать, будто намеченные на Черной речке работы по освоению недр очень важны, раз уж враг сует сюда свой нос и раз при слове «догадываюсь» один из собеседников прикрывает дверь купе. Но с другой — фильм подчеркивает, что работы-то не имеют государственного значения: «первостепенное это дело для края» и только «п о ж а л у й, даже больше чем края». Характер и масштаб работ как бы засекречен. Но это не та тайна, по пути к которой обрастет событиями сюжет. Воробьев не проявляет к ней никакого интереса, только случайные персонажи (пассажиры поезда) мимоходом упоминают о работах.

Авторы, таким образом, сразу отвергли представившуюся им возможность показать созидательную деятельность советских людей с достаточной широтой и сузили свою задачу, переключив внимание с главных на иные, хотя и немаловажные, но все-таки «подсобные» работы — на экспедицию Помазова.

А здесь авторы отказались от второй заманчивой возможности построить сюжет на научной основе: сущность трудов Помазова они тоже засекретили! Так и неизвестно, какие болезни изучает экспедиция. Один из персонажей упоминает о «лихоманке» на Черной речке — но ведь ликвидация малярии, кажется, не нуждается в особых «открытиях»; не такая уж новость, скажем, и борьба с таежным энцефалитом... Воробьев не порывается выведать, что это за таинственный препарат против «заболеваний» вообще, во множественном числе. Загадку, над которой три года бьется Помазов, авторы тоже не превратили в сюжетную т а й н у, притягательную для Воробьева.

Из всего многообразия разновидностей приключенческой детективной литературы Мдивани и Алексеевы почему-то взяли себе за образец наименее занимательную по сюжету и, пожалуй, самую легковесную по научному содержанию — ту, в которой преступник известен с самого начала, и интерес читателей-зрителей должен держаться только на вопросе: «Удастся ли ему совершить преступление?» или «Удастся ли ему ускользнуть?»

Невыгодность занятых позиций как раз и усугубляется тем, что авторы проявляют заведомое равнодушие к конкретному содержанию трудовой деятельности советских людей, рассказывая о ней нарочито невнятно: здесь, мол, будут «что-то» и «для чего-то» извлекать из недр и «как-то» победят «какие-то» болезни. Трудно ведь заставить по-настоящему волноваться за судьбу «ч е г о-т о», на что покушается враг, но интерес к чему у зрителя отнят самими авторами. Да в «Опасных тропах» и не обнаруживается заботы о глубине в з в о л н о в а н н о с т и зрителя — авторы довольствуются его с о ч у в с т в и е м положительным героям, которое почти что гарантировано, ибо герои, как бы бледно они ни были обрисованы, вообще-то неплохие люди.

Некоторые рецензенты видели недостатки фильма прежде всего в слабой разработке образов, в их «однoплановости», «однолинейности», схематичности и т. д. Такой упрек неправилен. Он предъявлялся скорее в силу критической инерции и не свидетельствовал о понимании особенностей жанра. «Подвиг разведчика» — наш лучший детективный фильм послевоенного времени — действительно подкупал не только напряженностью событий, но и яркостью образов. Однако нетрудно привести длинный список удачных, увлекательных литературных произведений подобного рода, авторы которых ни мало не беспокоились о полноте изображения героев. Известное общее положение о сюжете как истории становления и развития характеров отнюдь не имеет универсального значения, а в сфере детектива его применение особенно ограничено. И смешно требовать, чтобы, скажем, профессор Помазов подстроился к шеренге образов передовых

ученых и равнялся на правофлангового — профессора Полежаева.

«Опасные тропы» правильнее упрекнуть не в том, что авторы недостаточно разработали характеры, а в том, что они пытались это делать, не имея на то ни надобности, ни метража (чтоб не говорить о каких-либо более существенных обстоятельствах).

К чему приводили такие попытки, видно из того, как нас знакомили с молодыми героями — Василием и Галиной. Василий собирается на охоту. Он торопится: его уже ждут, и к тому же на эпизод отпущено всего около 50 метров пленки. Галина не пускает Василия. Споря, они неожиданно для самих себя целуются. Входит мать Василия.

— Это что, Василий?

— Мама... — подыскивает он слова, — я делаю предложение...

Галина изумлена. Мать благословляет их:

— Будьте счастливы. Слава тебе, господи! — и спохватывается (эпизод идет к концу!): — Ну, тебе пора, а то... поди заждались тебя. Иди, иди.

Василий выпровожен. Галина, не успевшая разобраться в случившемся, бросается на грудь новоявленной свекрови:

— Как же это так, Ульяна Васильевна?..

В самом деле, как же это так — сразу показывать решающий поворот в судьбе героев, которых мы видим впервые, и при этом ошеломлять темпами?

Эпизод, претендующий на «раскрытие характеров и взаимоотношений людей», оставляет комическое впечатление. Он лишний в сюжете. И в то же время у авторов не хватило метража и средств, чтобы показать необходимую черту в положительных героях — бдительность. Правда, один человек говорит Воробьеву:

— Переночевать, конечно, можно. Только попрошу документы — здесь тайга, сами понимаете...

Но этот человек — резидент иностранной разведки Зайцев. А советские люди, хозяева тайги, встречают «командированного» Воробьева с распростертыми объятиями:

— Ну, с командировочкой мы после разберемся. Здравствуйте!..

Дело, понятно, не только в проверке документов (они, кстати, у Воробьева «липовые») и не в том, чтобы моментально разоблачить диверсанта (тогда не было бы и фильма). Но авторы, правильно стараясь изобразить своих героев гостеприимными и приветливыми, переступили меру и представили их благодушными ротозеями. Эту неправду авторы допустили для облегчения своих творческих задач (ведь гораздо труднее показать диверсанта, действующего среди людей бдительных) и, видимо, не учли, насколько снизилось от этого возможное воспитательное значение фильма.

Часть рецензентов неправильно расценила образ Воробьева как удачу: это, мол, матерый хищник, хитрый, коварный враг и т. п. Когда неопознанного и непойманного еще преступного героя «Собаки Баскервилей» Шерлок Холмс называет опасным и сильным противником, у читателя не может возникнуть никаких сомнений в такой оценке — она подтверждена действительно хитроумными поступками злодея. А какой же Воробьев «коварный враг»? Все «коварство»-то его только в том, чтобы выждать, когда на минутку отвернутся положительные по замыслу, но легковерные по сути, так ничего и не заподозрившие герои. Нет, Воробьев — это просто недоучившийся диверсант, если проваливается на таком пустяке: оставляет в открытом чемоданчике свой убогий реквизит — отравленные конфеты! Да и все его поступки, якобы нацеленные на совершение диверсионного акта, не больше как примитивные, любительские «номера», лишенные логики.

Обильны и весьма несходны между собой разновидности детективного жанра. В одних его произведениях обстановка действия описана с такой протокольной точностью, что они служат в некотором роде документами общественных нравов своего времени; в других — события повисают в безвоздушном пространстве, вне географии и истории. Герои некоторых новелл и романов воспринимались читателями, как совершенно реальные люди (в Лондоне, например, еще не так давно экскурсанты посещали квартиру на Бекер-стрите, где «жил» Шерлок Холмс, а общественность отметила столетие со дня его рождения); многие же герои завоевывали популярность, так и оставаясь условными схемами без плоти и крови, без психологии и морали. Были авторы, волновавшие читателей только причудливым переплетением самых обыденных событий или сенсационностью происшествий; были и такие, которые, рассказывая о приключениях, увлекали сатирическим остроумием или

своими оригинальными философско-политическими суждениями о жизненно важных проблемах. Как ни многообразны, однако, и как ни различны между собой виды, подвиды и особи, для всех таких произведений обязателен (среди прочих) определяющий родовой признак — л о г и к а сюжета. Цепь событий здесь натянута, как струна, и не допускает слабины. В заданной строжайшей последовательности нижутся звенья цепи, отлитые поштучно, без расчета на взаимозаменяемость.

Отсутствие логики и губит «Опасные тропы» — их звенья отысканы на складе сюжетного утиля.

Рассеянным чтением газеты в поезде уже с незапамятных времен пробавляются киношпионы. Так появляется в фильме Воробьев. Следующий точный опознавательный знак — схватка в тамбуре и сбрасывание трупа или чаще раненого под откос на полном ходу поезда... Все выполнено, как полагается. А смысла нет! Получается, что «матерый» диверсант идет на задание элементарно неподготовленным: после долгого пути, уже у места назначения, он вынужден подслушивать, чтобы узнать, чем занимается Помазов, и убивать человека (с риском преждевременного провала) только для того, чтобы добыть себе документы...

Нет логики и во всем дальнейшем поведении Воробьева. Задание у него, казалось бы, точное: «покончить» с опытами экспедиции, «покончить» с Помазовым. Выполнить задание нетрудно: поджечь лабораторию вместе с документами и скрыться. Таков, видимо, и был план Воробьева (прибыв к Помазову, он ведь сразу решил, что задерживаться здесь долго не будет и что проводнику надо вскоре вернуться за ним, но не сюда, а просто в тайгу, в условленное место). И вот все, что делает Воробьев, никак не вяжется ни с заданием, ни с планом! Ничто не мешает ему двигаться к цели по прямой, а он блуждает вокруг да около, удивляя алогичностью своих поступков.

Для чего он, не имеющий заданий шпионского характера, воровато пытается открыть стол Помазова?

Для чего отравляет кроликов? Ведь им все равно предназначено погибнуть при пожаре.

Для чего выпускает из клетки тигра? Чтобы тот «покончил» с Помазовым? Но это уж слишком нелепо (хотя именно на это намекают монтажные перебивки: профессор — тигр — профессор — тигр). Или для того, чтобы в суматохе проникнуть в лабораторию (Воробьев уже направляется к двери, но отскакивает, застигнутый работницей)? Опять-таки нелепо — ведь яд для кроликов уже подмешан в корм. Неужели тигр понадобился только для того, чтобы, имея в виду будущий поджог, разрядить огнетушитель (на пожаре действительно сторож напоминает: «Тушителем тигра ловили!..»)?

Для чего, наконец, понадобилась «хитроумная» затея с отловом горалов и с симуляцией болезни?..

Все эти и иные, лишенные здравого смысла поступки «наворочены» для того, чтобы, растянув метраж, искусственно усложнить события и чтобы стало похоже на детектив.

Но это очень напоминает некий другой, известный всем случай.

...Когда надо было освободить негра Джима, запертого дядей Сайласом в сарайчик, Гек Финн предложил простой и разумный план: в ближайшую же ночь стащить ключ, открыть сарай, приподнять ножку кровати, снять накинутую на нее цепь — и вся недолга. «Что это за план, — возмутился начитанный Том Сойер, — если с ним никакой возни не потребуется... Не будет ни шума, ни разговоров, все равно что после кражи на мыловаренном заводе»...

Прозаическая обстановка не увлекала Тома: «Все это до того легко и просто, что даже противно делается» — нет ни крепостных стен, ни рва, чтобы заключенный ломал ногу при побеге; нет ни сторожа, ни собак — некого поить дурманом; нет даже крыс, которых узнику положено воспитывать... Никто не приготовил на этот случай ни трудностей, ни опасностей — «мы сами, — ворчал Том, — должны все придумывать из головы, хоть это вовсе не наша обязанность».

И он придумал, вернее, скомпилировал план. В основе был подкоп — и не лопатой, не мотыгой, что стояли у сарая, а ножом. (Вот здорово-то! Это займет неделю...). Предстояло долго разрезать ножку кровати какой-то самодельной пилой и поедать опилки; запекать в пирог «веревочную лестницу» из простыни; приволакивать тяжелый жернов, на котором несчастный негр высекал бы трогательные надписи от имени побочного сына Людовика XIV... Узник Джим должен был особым пером, сделанным из

подсвечника, вести дневник на рубашке, выращивать цветок, орошая его слезами, и приручать специально наловленных змей, пауков, крыс и лягушек игрой на губной гармошке.

О конечной цели — близкой и легко достижимой — Том вовсе и не думает, блуждая окольными путями. Ни одно из звеньев его плана не подсказано реальной обстановкой; все они — «из головы», забитой книжными канонами.

Как видим, творческий метод Воробьева и Тома Сойера один и тот же, только у первого фантазия победнее. И вот еще беда: в описании «побега» Джима мы чувствуем пародию Марка Твена — умную и веселую; воробьевскую же «диверсию» авторы подают всерьез!

Между тем и Воробьев и все положительные герои ведут себя легкомысленно. Потому-то и получается, что Воробьев беспрепятственно шкодит на протяжении двух третей фильма (!), и только когда остается прокрутить всего каких-нибудь полтораста метров пленки до диверсионного акта, одного из героев, Василия, наконец-то осеняет догадка. Только теперь, уже перед концом фильма, то есть с непоправимым опозданием (если говорить о так и не разбуженном интересе зрителя), возникает б о р ь б а. Но какая же это борьба!..

В сцене схватки Василия и Воробьева наличествуют все положенные по этикету аксессуары: погоня-преследование, скачка с препятствиями, стрельба, рукопашная и обязательное сбрасывание с обрыва. Все меры приняты, чтобы схватка выглядела ожесточенной. А вот исход совсем не волнует; да и как он может волновать, если авторы выдали его зрителю авансом? Их злодей, борясь за свою жизнь, соблюдает джентльменское условие: он щадит положительного героя!

Вот Василий сбит с ног. Воробьеву нужна секунда (револьвер в кармане!), чтобы покончить с ним. Но авторы сдерживают злодея: ведь долгожданная сцена только что началась. Тогда Воробьев, здравому смыслу вопреки, вскакивает на лошадь и покидает своего преследователя, милостиво оставляя его — вооруженного! — лежать на земле... Выходит, что нанесенный Василию сокрушительный удар был всего-навсего легким хлопко́м при игре в салочки и служил лишь сигналом: «А теперь догоняй!..» Чуть позже очередь доходит до револьвера. Однако Василий заколдован: его не берет ни одна пуля снайпера (видимо, авторы забыли, что в эпизоде с коршуном специально рекомендовали Воробьева как отличного стрелка).

Потому и не захватывает эта «борьба», что ее опасности заведомо не угрожают герою, хранимому высоким покровительством авторов, и что она, не предотвратив преступления, не подготовила и наказания. В самом деле, как ни ясна была заранее развязка, врывается она в сюжет полным сюрпризом, невесть откуда.

...Едет по лесу возмездие — абстракция в форменной одежде войск госбезопасности — «реприманд неожиданный» для Воробьева и зрителя. Это не из тех приятных неожиданностей, которые побуждают пытливую мысль искать им объяснений и как-то заново оценивать образы и события. Нет, здесь ясно ощущается, что авторы, отчаявшись самосильно завершить нестройную композицию своего произведения, призвали на помощь лиц, непричастных к внутренней логике действия, чтобы те, не утруждаясь «развязыванием», просто-напросто обрубили бы спутанные сюжетные линии по принципу: «сколько веревочке ни виться, а концу быть...»

Грустные итоги! Печать упрощенчества и фальши лежит на образах и сюжете фильма.

Примитивен и неправдоподобен ученый, который три года ставит эксперимент и, даже не заикнувшись об анализе причин такого «пустяка», как внезапный падеж подопытных животных, сразу заявляет: «Корм здесь ни при чем... Это крушение. Все начинать сначала!»

Примитивен и неправдоподобен Воробьев. Ведь он наверняка прошел специальную школу, где обучают новейшим методам диверсий, где оснащают современной усовершенствованной аппаратурой и безотказно действующими боеприпасами (сколько приходится зрителям читать об этом в газетах!).

Но когда дошло до дела, он «организует» поджог прадедовским способом: обливает керосином пучок соломы... Ну, а не окажись под рукой керосиновой лампы (ведь этот «дилетант-диверсант» лишь случайно бросил на нее взгляд, когда метался по лаборатории)? Пришлось бы драть бересту? Щепать лучину?..

Примитивны, нежизненны, полны условностей все события и ситуации фильма. Не удивительно, что зритель, даже соскучившийся по приключенческим картинам и потому не чуждый снисходительности, не принял этого нового произведения.

А как же насчет манифеста?

Думается, отпала необходимость напоминать о намерении авторов стать «чувствилищем» страны, голосом эпохи... Даже более скромные их притязания мало обоснованы и не подтверждены творческой практикой.

Авторы не только не сказали нового слова в развитии избранного ими жанра, но и старое-то произнесли невнятно. Вместо того чтобы углубиться в богатейший рудоносный пласт, разработка которого успешно ведется издавна, они совершили прогулку к месту его выхода на поверхность, собрали здесь крупицы каких-то элементов, а затем высыпали из рюкзака в свое произведение, не приведя их в систему, не определив назначения, не наладив взаимодействия. Поэтому «тайны» в фильме не интригуют, «логика» — не влечет за собой, «опасности» — не пугают и «внезапность» — оставляет равнодушным.

Итак, из «Опасных троп» не получилось солидного аргумента в полемике, поднятой Алексеевыми. Положительная программа манифеста не окрылила творчества его авторов; правильная в общих чертах, она оказалась бесплодной. Остается сказать о критической части манифеста.

* * *

Полемический огонь наибольшей плотности статья Алексеевых сосредоточивала на творчестве А. Згуриди.

Не будет преувеличением утверждать, что Згуриди — один из своеобразных художников советского киноискусства.

Года полтора-два назад критика правильно забила тревогу, вскрывая опасные последствия, к которым приводили методы администрирования в руководстве кинематографией. Речь шла об утрате творческой индивидуальности, оригинальности, о нивелировке художнического почерка, и такие упреки звучали как справедливые, даже когда их предъявляли ведущим мастерам нашего художественного и документального кино.

Обвинить в тех же грехах Згуриди невозможно.

Более двадцати лет назад он выбрал себе дорогу в научно-популярном кинематографе и с тех пор неутомимо идет по ней, не сворачивая в сторону.

За каждым из широко известных массовому кинозрителю произведений А. Згуриди («В глубинах моря», «Сила жизни», «В песках Средней Азии», «Лесная быль», «Во льдах океана») всегда видишь лицо автора — умного, внимательного естествоиспытателя, художника большого и оригинального таланта. Его фильмы радуют тонкими наблюдениями, поэтической влюбленностью в природу.

Произведения А. Згуриди помогают науке и искусству расширять кругозор рядового кинозрителя, ибо они истолковывают увлекательно изображаемые явления природы с научно правильных, материалистических позиций.

Как рядовые зрители, так и работники науки и киноискусства вполне единодушны в подобной высокой оценке работ Згуриди. Лишь изредка раздавались возражения отдельных кинематографистов, судивших, как правило, не о кинематографической форме его фильмов (и это весьма примечательно!), а об их научно-философском содержании.

Не останавливаясь, Згуриди двигался по избранному маршруту и отражал все атаки с флангов и тыла. Статья Алексеевых предлагала фронтальный, встречный бой, характеризующийся, как известно, неясностью обстановки и скоротечностью...

Неясность, запутанность научной позиции, занятой в полемике Алексеевыми, как бы восполнялась решительностью их действий: не имея на вооружении достаточных средств, они храбро вклинивались в серьезные проблемы биологии... Впрочем, скоротечность (обреченность) этих наскоков настолько очевидна, что нет нужды возвращаться к ним сейчас, как нет необходимости и доказывать неосновательность всех обвинений в «идейных ошибках», якобы допущенных Згуриди, в «порочности» его позиций, в антинаучной сущности его «ложных взглядов» и т. п.

Пафос статьи заключался в неукротимом стремлении ее авторов вывести биологические фильмы из области «чистой» биологии и утвердить в них господство человека как главного героя взамен незаконно занявших это место «героических образов» животных.

Об этой части статьи следует напомнить, ибо здесь в научно-популярной кинематографии до сих пор существует путаница.

Внимание Згуриди к явлениям живой природы Алексеевы объявили ни мало ни много как «уходом от нашей действительности». Они возражали против того, что «зверь» возводится в «опоэтизированного героя», что режиссер, изображая животных, заставляет зрителя «симпатизировать им, влюбляться в них». Алексеевы обнаружили, что «Лесная быль», например, «строится» «как бы с точки зрения лесных обитателей — бобров» (а почему бы, продолжая изыскания на материале фильма «Во льдах океана», не обнаружить заодно и «точки зрения морских обитателей — актиний»?). Больше того, Алексеевы считают порочным, если животный мир «опосредствован... интересом натуралиста», а не «опосредствован... через (?) научную работу биолога или через деятельность промысловика» (а почему, кстати, «биолог» лучше «натуралиста»? Из боязни «натурализма», что ли?). Они выражают крайнее недовольство тем, что в биологических фильмах не указано (как бывает в пьесах) место и время действия, а потому «трудно понять, в какой стране, в какую эпоху» живут сколопендры, ящерицы, гидры, все эти насекомые, пресмыкающиеся, кишечнополостные и прочие «герои». Вместе с тем Алексеевы услышали у Згуриди многое, что «перекликается», как они туманно выразились, с «отраженным призывом к возврату к первичным формам природы — уходу от жизнеутверждающей борьбы человечества за светлое будущее»...

Статья, содержащая так много странного, непонятного и просто наивного, была все же напечатана в газете, вызвала разговоры, отклики. Уже этот факт свидетельствует, что Алексеевы не одиноки. Они, может быть, только с большей долей непосредственности выразили то, что до них твердили иные теоретики, вульгаризуя и превращая в догму известное положение о человеке как главном предмете искусства.

Разумеется, не самим Алексеевым, а многим иным критикам и советчикам из числа вульгаризаторов-догматиков удалось своей назойливостью оказать известное влияние на характер и направление новых творческих поисков Згуриди — поисков, результатом которых явилась «Повесть о лесном великане».

Горько это признавать, но новая работа мастера научно-популярной кинематографии не принадлежит к числу его удач. Он ввел в фильм тему преобразующей деятельности человека, но не нашел для нее сильного художественного выражения. Из двуединой задачи — рассказать о жизни диких лосей и о том, как люди подчиняют их своей воле, — только первая (более близкая прошлым работам Згуриди) решена интересно.

Сам автор называет свой фильм «сюжетным». Но наиболее слабую сторону как раз и составляет сюжет.

Каковы его основные узлы?

...Научный работник заповедника Дудин, «применяя учение Павлова об условных рефлексах, работает над одомашниванием лосей» (цитируем из режиссерской аннотации к фильму).

Ему приходится преодолевать «сопротивление консервативно настроенного заведующего научной частью заповедника Круглова».

Мальчик Егорка помогает Дудину, воспитывая по его «советам» найденного в лесу одинокого лосенка Рыжика.

Браконьер Назарка убивает Героя — вожака выпущенного на волю стада. Рыжик становится вожаком, и стадо по зову человека возвращается на лосеферму...

На первый взгляд, здесь все необходимое для сюжета. Есть образы, нужные для его движения. Намечены конфликты. Определена развязка.

И все же подлинного сюжета сколотить не удается.

Прежде всего нас не убеждают ни важность, ни сложность проблемы, над которой работает Дудин.

Кульминацией сюжета должен бы стать эпизод, который, наконец, покажет, удалось или не удалось решить проблему, то есть будут или не будут приходить лоси на ферму по сигналу для получения корма.

— А почему же им не приходить? — иронизирует один из персонажей фильма. — Курица и та на «цып-цып» подбегает.

— Да? — переспрашивает Дудин.

— А как же! — отвечает персонаж.

— Правильно! — искренно смеется Дудин...

Но если уж сам научный работник посмеивается над мнимой сложностью своей задачи (по-ученому она называется «применение учения Павлова об условных рефлек-

сах», а простой человек выразил ее суть немудреным междометием: «цып-цып»...), то как же может такая проблематика лечь в основу сюжета и держать в напряжении интерес зрителя от первой до последней, восьмой части фильма?

Вспомним один из ответственных, решающих этапов эксперимента Дудина. Эпизод этот тоже подан авторами с какой-то подчеркнутой несерьезностью. Еще осенью Дудин предлагал выпустить стадо в лес. Пришла зима... На экране жанровая сценка. Веселый гомон ребят. Вместе с детьми катится со снежной горки директор заповедника. Хохот. Подходит Дудин.

«Дудин. Хотел договориться относительно выпуска лосей.

Директор. Ага... А что ж тут договариваться? Вы когда решили выпускать?

Дудин. Завтра.

Директор *(отряхивая с себя снег)*. Завтра?

Дудин. Да.

Директор. Ну что ж, завтра так завтра...»

Полнейшее безразличие!

Линия Егорки и Рыжика обрастает любопытным, живым материалом. Но если вдуматься, станет очевидным, что и она снижает серьезность проблемы! Вот к чему сводятся советы для руководства, которые дает научный сотрудник своему «помощнику» Егорке, говоря про лосенка: «Корми его молоком, как теленка из соски; травки или листьев давай ему. А главное, гуляй с ним почаще. А потом придешь, расскажешь мне про него. Договорились?»

Только и всего!..

Ни в этом задании, ни во всей деятельности Дудина (как она выглядит на экране) не видно, какие же ощутимые препятствия, вытекающие из существа задачи, возникали при одомашнивании лосей, не показаны и даже не названы внутренние трудности, последовательное преодоление которых и составило бы поступательное движение научной темы фильма.

Никакого препятствия не получилось и из «реакционно настроенного» Круглова. По своей функции в сюжете он имел опасные данные, чтобы стать прямым потомком тех, кто памятны нам как экранные антагонисты Мичурина и Павлова. Но этой опасности Круглов счастливо избежал, упредив возможные выпады Дудина: «Чего доброго, вы еще запишете меня в лагерь вейсманистов-морганистов, и только потому, что я не разделяю ваших взглядов»...

Вся его «реакционность» выразилась в том, что он считал выработанные у лосей рефлексы на сигнал еще не прочными, а потому советовал до зимы стадо в лес не выпускать. К тому же этого «сопротивления» Круглова Дудин и не преодолевал, так как директор сразу согласился с Кругловым и принял действительно разумное решение — отложил выпуск лосей до зимы, чтобы не рисковать опытным стадом.

Несомненно, ощущая зияющее отсутствие серьезных внутренних конфликтов, авторы сценария А. Згуриди и Дм. Еремин привнесли в сюжет конфликты поверхностные: действия браконьера, малярия у Дудина, поиски заблудившейся в лесу сестренки Егорушки и т. п. Произвольности включения таких конфликтов не скроешь от зрителя: каждому ясно, что малярия, скажем, могла у Дудина быть, а могла и не быть — сути дела это не изменило бы.

Подобные эпизоды только притормаживают повествование, но не сообщают ему драматизма. И образы «Повести» не становятся более живыми, когда они награждаются с виду «психологическими», а по существу внешними приметами (директор, например, «теряет» спички и забывает фамилии сотрудников, а бабка Егорки терпеть не может «табачного зелья»). Точно так же не придает «колорита» эпизоду драки волка с собакой реплика проснувшегося деда: «Ах ты, комар их заешь, неужто волки?», как не украшает фигуру ревущего лося на гону конферанс того же деда: «...Иду, грит, на бой, держись теперича, коль не трус...»

Между тем снятые оператором Н. Юрушкиной с высокой степенью мастерства эпизоды из жизни животных интересны сами по себе. Нет, мало сказать «интересны». Они великолепны! — это можно утверждать с полным основанием, не боясь упреков в «захваливании». Как хорошо, что авторов «Повести» не запугали неуместные обвинения в «антропоморфизме». Нас восхищает и красивая гордость лося, торжествующего победу над соперником, и настойчивость волка, задумавшего проникнуть в сарай к Рыжику, и яростное нападение собаки на незадачливого, перепуганного, растерявшегося хищника, застрявшего в оконце, и благородство лосихи в таком удивительном пое-

динке с медведем, и трогательная беспомощность осиротевшего лосенка. (Кстати, в «Опасных тропах» мы радовались и тому, с какой «антропоморфической» выразительностью забавный медвежонок швырнул котенка в кадку с водой, раздосадованный тем, что хозяйка не дала полакомиться сметаной.) Мы благодарны Згуриди за то, что он опять создал «героические образы» животных и заставил нас «симпатизировать им, влюбляться в них». Да, да! мы прочитываем в этих эпизодах и досаду, и испуг, и гордость животных. Помнится, когда-то, еще до разъяснений Алексеевых, мы упивались описанием коня, который «мчится в прахе боевом, г о р д я с ь могущим седоком». Видать, и нас и Згуриди к этому приучил еще Пушкин. Тут мы — «консерваторы», и переучиваться нам вряд ли нужно.

Безнадежны попытки растолковать это тем, кого в таком «приписывании зверям человеческих чувств» возмущает «порочная методология в раскрытии научной проблемы» и «чуждая материализму авторская позиция». Для них, надо полагать, остались недоступными, чуждыми и прекрасные портреты животных, в которых влюбляли нас никем во-время не предупрежденные, а потому и впавшие в «ересь антропоморфизма» Лев Толстой, Чехов, Куприн, Джек Лондон, Сетон-Томпсон...

Искренне жаль, что по сравнению с прошлыми работами Згуриди в «Повести» стало меньше зверей. А их могло быть значительно больше, когда бы не пресловутое вульгарно трактуемое требование непременно «опосредствовать» животный мир людьми.

Получилось так, что двуединая по замыслу задача (рассказ о животных и о людях, которые их приручают) обернулась в фильме стилевым разнобоем.

Животные ведут себя на экране великолепно, будто их снимали документально и будто вместо сценария, заранее намечавшего эпизоды и определявшего их место в сюжете, есть запись по фильму.

Людям же сначала выдали функцию в сюжете, а п о м и м о т о г о — приметы характеров, быт. И вот, чтобы «убить» внесюжетное время, они исполняют незамысловатые этюды, разыгрывают бытовые сценки.

И подобная актерская игра (как ни высок профессиональный уровень ансамбля) вступает в противоречие с абсолютным исполнительским реализмом героев-животных.

Сильные и правдивые, выразительные и впечатляющие сцены жизни лесных обитателей не сливаются в едином сюжетном потоке с игровыми кусками — какими-то нарочитыми, бутафорскими, придуманными.

Слабый сюжет, неубедительные конфликты и эта разностильность — не случайные промахи творческой мысли, а законные накладные расходы избранного авторами метода «беллетризации», при котором научный материал обычно «оживляется» средствами искусства, художественный прием носит откровенно украшательскую функцию, а драматургическая необходимость уступает место авторскому произволу и повествовательной словоохотливости.

Было бы эстетским снобизмом совсем перечеркивать такой метод. Есть произведения, созданные с его помощью и заслужившие право на существование не только своей узкой утилитарностью, ради которой, скажем, в хрестоматиях существуют дидактические новеллы, а в грамматике — стихи, то есть рифмованные перечни слов, подлежащих запоминанию.

Правда, понятие «беллетризация» — это производное не от первого, прямого значения слова «беллетристика» (изящная письменность, изящная словесность), а от второго, иронического (поверхностные рассуждения, разглагольствования вместо делового разговора). Но недаром близко соседствуют эти противоречивые значения: бывает, что не так-то легко уловить грани и отличить изящный «словесный ажур» от болтливости, беллетристику — от произведения беллетризованного, достоинства популярности — от грехов популярничания, а подлинную занимательность — от поверхностной.

Как один из методов, с помощью которых научному положению придается занимательная популярная форма, «беллетризация» известна спокон веков.

Если Архимеда можно назвать одним из первых великих детективов, то человека, создавшего когда-то рассказ о нем, должно почитать о с н о в о п о л о ж н и к о м н а у ч н о-п о п у л я р н о г о ж а н р а.

Кримсон-Смит в цитированной выше статье интересуется лишь криминальной частью известного рассказа об Архимеде, а потому опускает весьма колоритную и, можно утверждать, самую существенную деталь: необычные обстоятельства, при которых был открыт основной закон гидростатики.

По залитым солнцем живописным уличкам сицилийского городка бежит голый, выскочивший из ванны бородатый человек с криком: «Эврика!..»

Поверхностная это занимательность или нет?

По строгим критериям специалистов научно-популярного кино, — безусловно, да! Древний ученый, «раскрывая научную проблему», мог бы, кажется, вести себя солидней и не гоняться за «голой» развлекательностью...

Разве не ясно, что сценарий с таким эпизодом был бы забракован на корню?

А человечество более двух тысячелетий хранит этот сюжет! Каждый год новые миллионы школьников с увлечением слушают забавную историю, проникая через ее популярную форму в суть закона Архимеда.

Вот вам и «поверхностная занимательность»! Прежде чем выносить приговоры, не следует ли крепче призадумываться, не гнушаясь почаще вспоминать и анализировать такой, казалось бы, легкомысленный, но поучительный рассказ? Где уж там с ним сравняться! — позаимствовать хотя бы сотую долю его долговечности, миллионную долю его популярности.

Нет, в принципе «беллетризация» допустима в научно-популярных картинах, но требует лишь разумной меры, такта.

Вероятно, она противопоказана биологическим, а особенно зоологическим фильмам, где рядом с животными на экране может появляться человек. Может, а вовсе не обязан. Не беда, если преобразующая деятельность человека и не будет персонифицирована, пусть она выявится через незримого, но ощутимого автора киноповествования так же отчетливо, как в прежних работах Згуриди.

* * *

Ни «Повесть о лесном великане» (с ее особым, «локальным» материалом и частной проблематикой), ни тем более «Опасные тропы», разумеется, не лежат на генеральном направлении развития нашей научно-популярной кинематографии. Это направление с предельной ясностью обрисовалось в последнее время, когда перед ее работниками во весь рост встали задачи большого государственного значения — содействовать прогрессу техники, внедрению в промышленное и сельскохозяйственное производство новых, передовых методов труда.

Не отличаясь ни идейной глубиной, ни злободневностью тем, обе новые работы режиссеров научно-популярного кино привлекают внимание потому, что свидетельствуют о безотлагательной необходимости решения многих серьезных творческих вопросов, в частности вопросов жанра. Без совершенствования мастерства невозможно дальнейшее движение вперед. Без вдумчивого анализа неудач, без освоения опыта соседей и богатейшего наследия предшественников не справиться с большими современными задачами, не добиться новых успехов, не создать действительно занимательных, доходчивых фильмов.

«Опасные тропы» и «Повесть о лесном великане» не равновелики по своим особенностям и по своему значению.

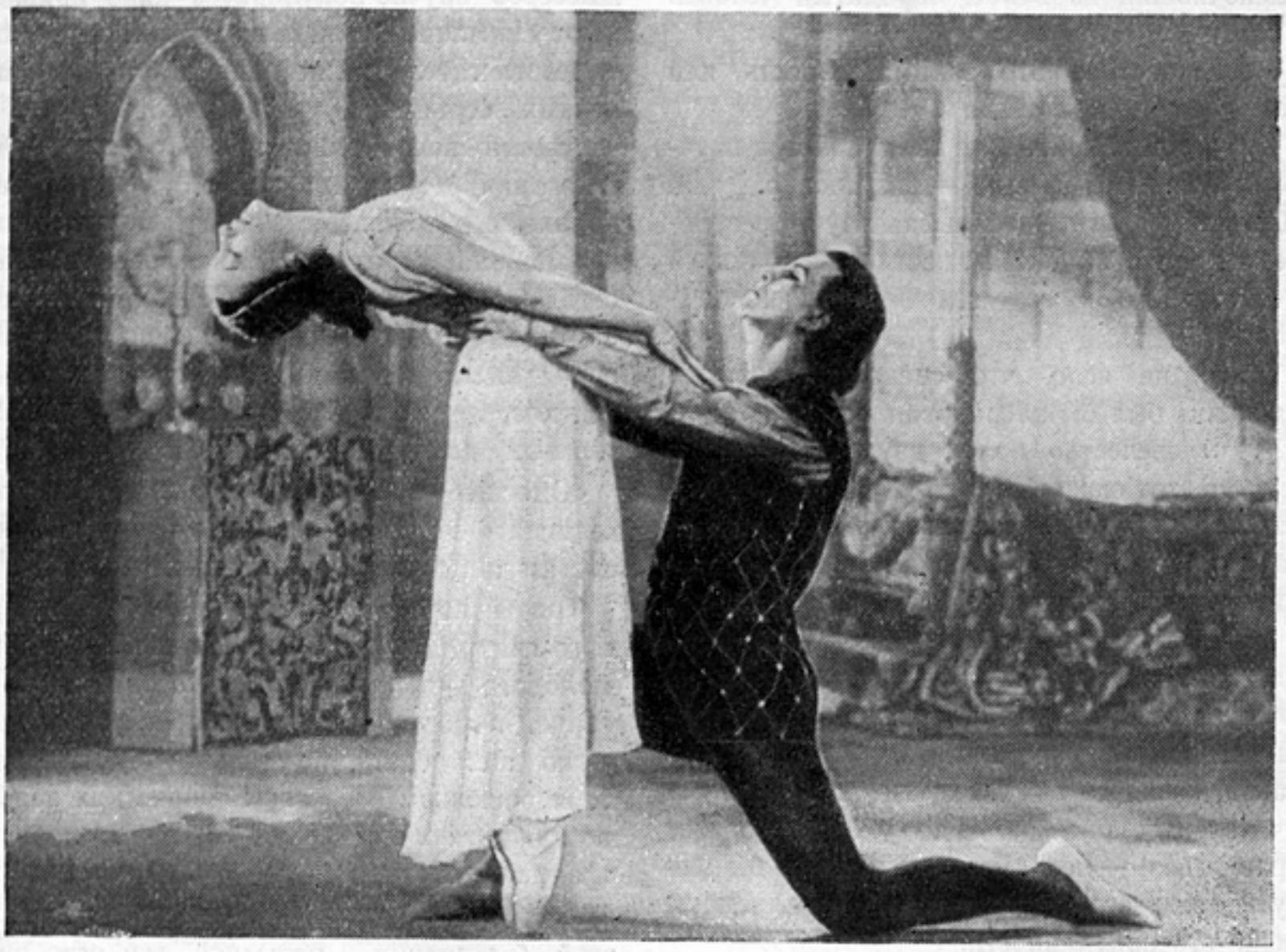
Тропы, которые привели к созданию первого фильма, опасны (особенно для каждого молодого художника) тем, что они «протоптанней и легче». По ним, как мы убедились, легко шествовать, не только не утруждая себя решением серьезных творческих задач, но даже освобождаясь от «бремени» лучших традиций.

Сам по себе детектив не дискредитирован этой безуспешной попыткой его освоения. Наоборот, размышляя по поводу «Опасных троп», приходишь в частности к выводу, что работники научно-популярного кино могли бы оказать неоценимую услугу всему нашему киноискусству, если бы обратили внимание и на приключенческий жанр, использовали бы его занимательную форму для вмещения богатого научного содержания и хоть немного заполнили бы досадный пробел (ведь нет буквально ни одной статьи, которая, перечисляя недостатки нашего кино, не упрекала бы его в отсутствии хороших приключенческих фильмов).

Совсем иное значение имеет «Повесть о лесном великане».

Это разведка, предпринятая большим мастером. Ее данные авторитетны, а потому особенно ценны. Она подтвердила, прежде всего, что путь наивной беллетризации научного материала не приводит к благим результатам даже при условии полной творческой добросовестности.

Разведка, которую вел А. Згуриди, установила кроме того, что сомнения в правомерности его прежнего маршрута не имеют никаких серьезных оснований.



Н. ЭЛЬЯШ, С. ИВАНОВА

# «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

За два последних десятилетия накоплен значительный опыт творческого содружества кино и театра. Это содружество принимало различные формы, начиная с создания оригинального кинофильма, за основу сценария которого берется подлинный текст драматического произведения, и кончая воспроизведением на экране театрального спектакля. Обе формы имеют право на жизнь. Первая существует как самостоятельное произведение киноискусства, вторая знакомит зрителя периферии с лучшими спектаклями столичных театров и сохраняет для будущего творчество ведущих артистов.

Многие попытки зафиксировать на экране искусство балета оканчивались неудачей. Постановщики этих фильмов не сумели глубоко творчески подойти к экранизации балета, робко использовали выразительные средства кино.

После фильмов, содержащих фрагменты из отдельных балетов, — «Концерт мастеров искусств», «Большой концерт», «Мастера русского балета» — деятели советского кино обратились к экранизации балета целиком, создав новое и оригинальное произведение киноискусства.

Таким произведением явился прошедший с большим успехом по экранам страны и получивший премию на международном фестивале в Канне фильм «Ромео и Джульетта».

Балет С. Прокофьева «Ромео и Джульет-

та» является одним из лучших произведений советской хореографии. И главное достоинство фильма в том, что он передает все то лучшее, чем славен этот балетный спектакль.

Создавая фильм, постановщики Л. Арнштам и Л. Лавровский проделали большую и сложную работу. В одном произведении нужно было слить воедино выразительные средства и постановочные приемы двух различных видов искусства. Отказавшись от механического перенесения балета на экран, авторы картины должны были вместить во временные границы кинофильма трехчасовой спектакль с его музыкальной тканью, не нарушив его целостности, идейного замысла, сохранив поэтичный язык танца, и вместе с тем до конца использовать богатые возможности кино. В целом постановщики с этими трудными задачами справились. Советский зритель получил новое полноценное реалистическое произведение, родившееся в результате содружества двух искусств — балета и кино, взаимно обогативших друг друга.

Успех фильма во многом обусловлен бережным отношением постановщиков к музыкальной драматургии. Музыка не только сопровождает фильм, она неотделима от действия, определяет характер массовых сцен, внутренний ритм произведения, стиль и особенности хореографии.

Дирижер Г. Рождественский тонко чувствует музыку Прокофьева. Оркестр под его управлением доносит до слушателя неповторимое своеобразие мелодий и ритмический рисунок партитуры.

Сюжетная канва произведения несколько изменена по сравнению с театральным спектаклем. Фильм потребовал иного композиционного решения, введения новых эпизодов, связывающих отдельные картины и акты. Все это вызвано «переводом» произведения Шекспира с языка театра на язык кино.

В фильме углублены характеристики второстепенных персонажей, подробнее рассказано о бурной и напряженной жизни Вероны. Но введение новых эпизодов, детализация отдельных кусков, красочные сцены народных гуляний и бала не заслонили самого основного и главного — идейно-философской сути гениального произведения Шекспира.

В фильме сохранен стиль и пафос шекспировского повествования. Стремление постановщиков направлено к тому, чтобы глубоко вскрыть гуманистическую направленность бессмертной трагедии, рассказать о нравственной стойкости и истинной дружбе.

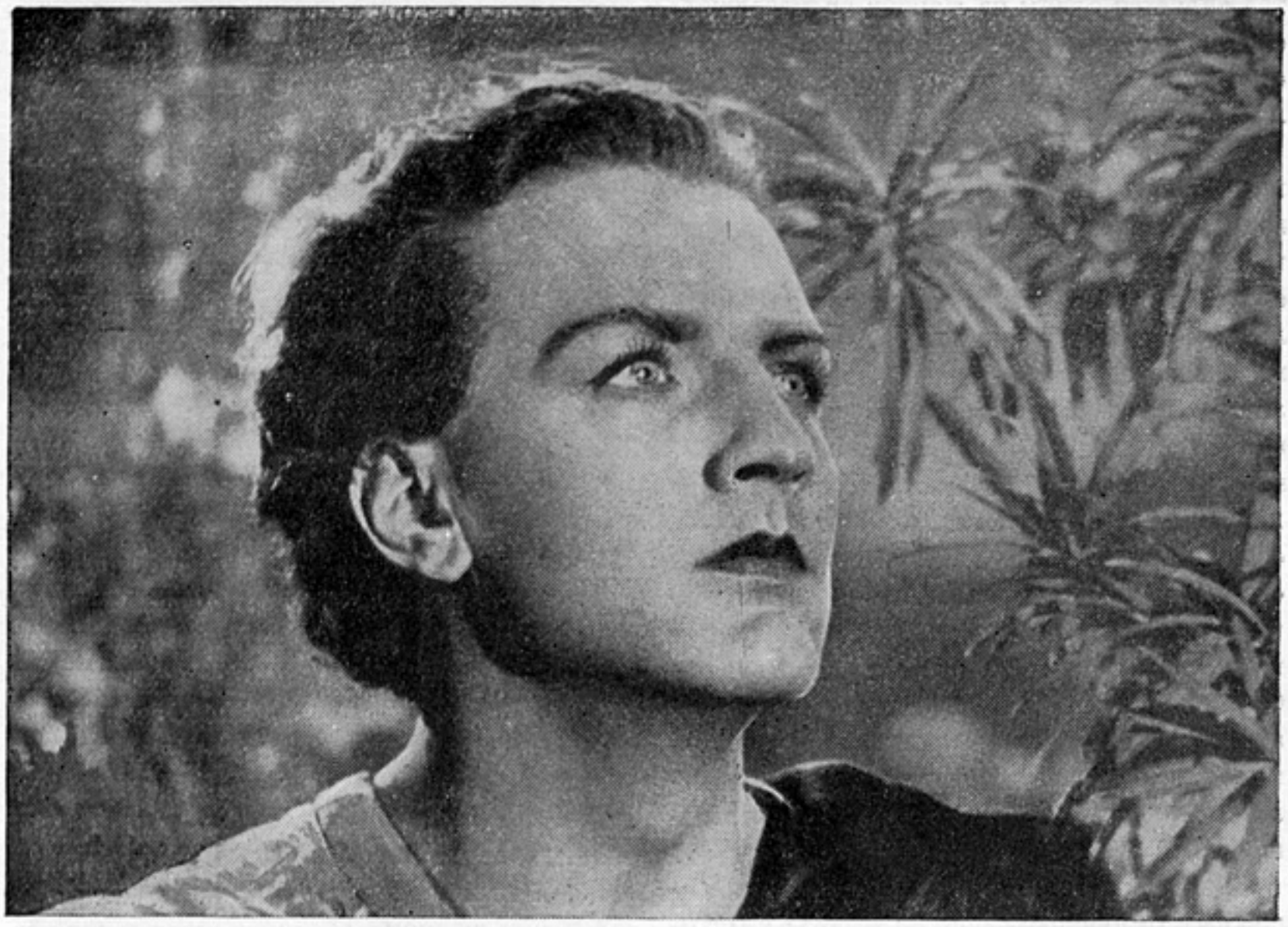
В свое время П. И. Чайковский, приступая к созданию плана оперы на сюжет трагедии «Ромео и Джульетта», писал: «Из детей, бесконечно упивающихся любовью, Ромео и Юлия сделались л ю д ь м и, любящими, страждущими, попавшими в трагическое и безвыходное положение». Эта мысль великого русского композитора всесторонне развита в фильме.

Возможности киноискусства позволили со всей широтой показать мир, в котором жили Ромео и Джульетта. В фильме глубже и нагляднее, чем в спектакле, показано, что в жестоком и мрачном мире средневековья были люди, протестовавшие против этого мира. Вопреки вековой вражде между их семьями Ромео и Джульетта полюбили друг друга и боролись за свое право любить. Восстав против косных законов, они утверждали новое мировоззрение. В лице Меркуцио, Бенволио, Лоренцо Ромео и Джульетта нашли единомышленников и сообщников, но в своем протесте влюбленные пошли дальше всех.

Сложность духовного мира, волевое начало характеров и трагедия любви Ромео и Джульетты показаны в картине со всей убедительностью реалистического искусства. Режиссерские решения многих сцен направлены к тому, чтобы внимание зрителя было сосредоточено на ведущих персонажах. В театре объяснение в любви Ромео и Джульетты происходит в присутствии гостей на балу. И хотя массовые сцены в этот момент идут приглушенно, они все же отвлекают внимание от основных героев. В фильме вся сцена объяснения в любви происходит вдали от гостей. Молодые люди укрыты от посторонних взоров. Сюда, в этот уединенный уголок, не доносятся шум праздника и шутки весельчака Меркуцио. Задушевностью и чистотой веет от интимного дуэта Ромео и Джульетты, заканчивающегося взаимным признанием.

Отдельные эпизоды в фильме связаны теснее, чем в спектакле, более логично вытекают один из другого и тем самым более наглядно раскрывают содержание произведения.

По-новому поставлена в кинобалете и вариация Джульетты на балу, до встречи с



Ю. Жданов в роли Ромео

Ромео. Перед зрителем — один из уголков дворца. Здесь, вдали от бального зала, собралась молодежь. Легко и свободно молодым людям без надзора строгих родительских глаз. Веселящиеся юноши и девушки словно спрятались от пышных церемоний празднества.

Танец начинают сверстницы Джульетты; сама Джульетта скрыта в кругу подруг. Внезапно девушки открывают ее. В вариации Джульетта протягивает руки подругам, те в свою очередь тянутся к ней. Вся сцена дышит молодостью, непосредственностью, весельем. Она противопоставлена пышному, торжественному танцу с подушками, исполняемому представителями старшего поколения.

По-новому дан и один из последних эпизодов. В спектакле, буквально следуя Шекспиру, весть о гибели Джульетты приносит в Мантую слуга Ромео Бальтазар. В кинофильме эту задачу выполняет Бенволио. Он показан смелым человеком, верным другом Ромео, разделяющим его взгляды на жизнь.

Выразительные средства кино дали возможность полнее раскрыть мастерство замечательной актрисы Улановой. Каждый, кто видел спектакль Большого театра «Ромео и Джульетта», навсегда запомнил, как бежит ее Джульетта к патеру Лоренцо, полная вдохновенной решимости бороться за свою любовь. Этот бег на киноэкране продлен и усилен. Впечатлению помогает свет, смена кадров, динамика и разнообразие раккурсов, ветер, развевающий плащ.

Это один из самых сильных эпизодов фильма. И другой пример — сцена, когда Джульетта — Уланова смотрит в зеркало и в ней впервые пробуждается женственность; она охвачена радостью, смятением, полна ожиданием чудес, которые должна принести ей жизнь. Здесь опять искусство кино вступает в союз с тончайшим искусством актрисы, давая возможность увидеть в ее лице, ее глазах мельчайшие оттенки чувств и переживаний, ощутить их правду и поэзию.

Фильм «Ромео и Джульетта» позволяет говорить о возникновении в киноискусстве нового жанра, в котором особенности балет-

Г. Уланова в роли Джульетты

ного искусства соединяются с выразительными приемами кино в некое единое художественное целое. Основная трудность состоит в том, чтобы примирить неизбежную условность балетного искусства с природой кино, требующей отражения явлений действительности в формах самой жизни, а также особого художественного оформления и особых режиссерских приемов. В разрешении этой сложной, поистине новаторской задачи у создателей фильма есть ряд принципиальных удач, но вместе с тем и некоторых просчетов.

Как мы уже говорили, в фильме появилось много новых сцен, эпизодов, которых нет в спектакле, но которые развивают его основные линии и темы. Некоторые народные сцены выглядят гораздо богаче, полнокровнее, масштабнее, чем на балетной сцене. В фильме создан яркий, сочный, поистине шекспировский фон, на котором развивается трагедия основных героев. Так, шекспировская ремарка: «Входят представители обоих домов, потом горожане и приставы с дубинками» и слова «Эй, палок, алебард, дубин! Бей их! Бей Капулетти! Бей Монтекки всех!» — послужили материалом для создания большой, широко развернутой сцены, в которой постановщики совершенно правильно раскрывают образ народа, возмущенного бессмысленной междоусобной враждой двух знатных родов. Реалистическая полнокровность, жанровая и бытовая красочность всех народных сцен фильма сама по себе не вызывает никакого возражения, но нам кажется ошибкой, когда постановщики фильма пытаются решать многие лирические сцены в той же манере. Порой кажется, что они словно боятся поэтичности и отвлеченности основных танцевальных монологов и дуэтов и потому ищут подчеркнуто конкретный бытовой фон. Испытываешь досаду оттого, что певучие, совершенные линии танца приходят в явное противоречие с излишне громоздким и пестрым оформлением.

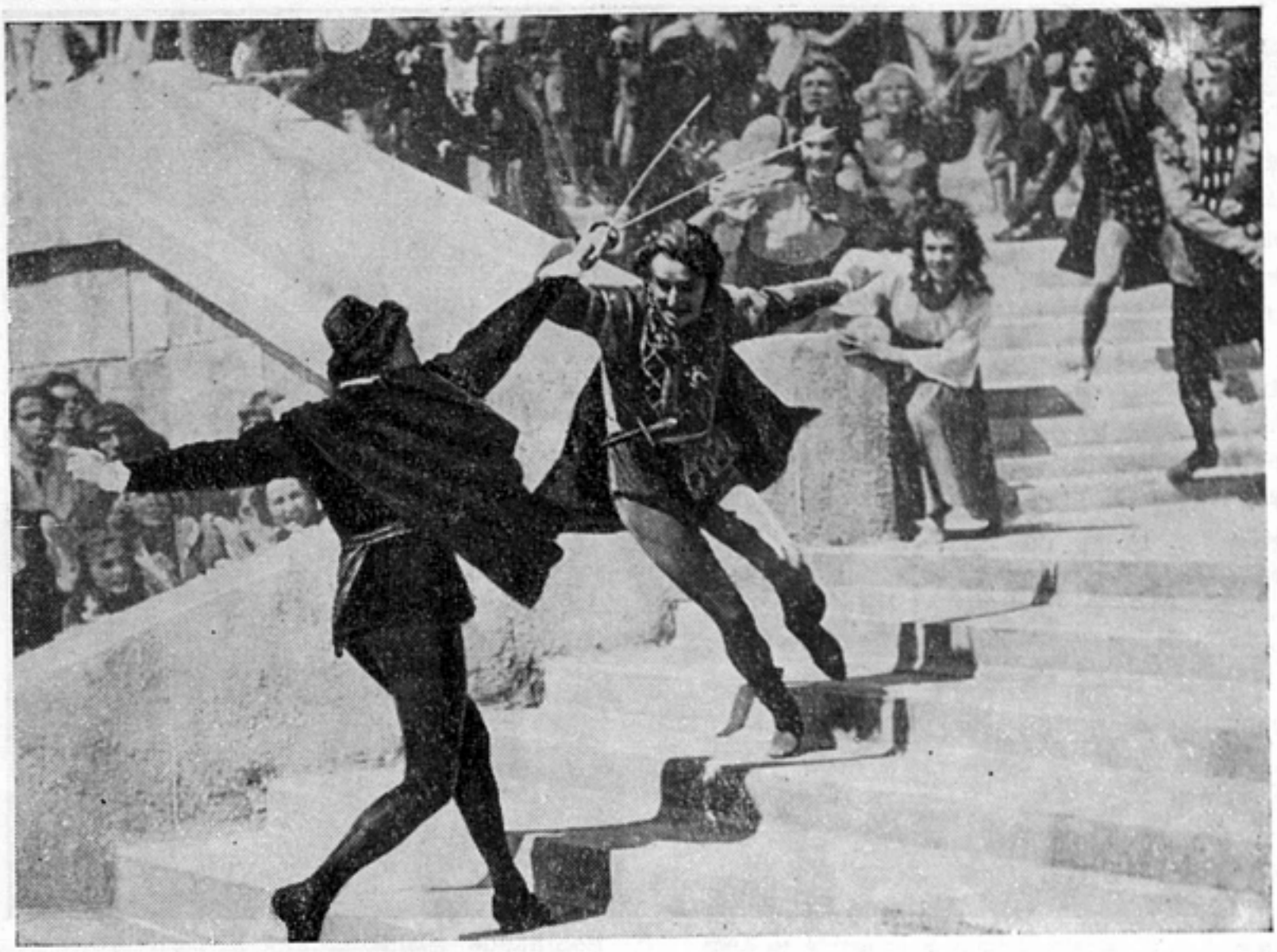
Сама природа танцевального искусства требует лаконичного и обобщенного фона. Там, где постановщики находят его, танец приобретает особенно возвышенный и вол-

нующий характер. Так, например, адажио Ромео и Джульетты в сцене на балконе, снятое на темном, несколько условном фоне, звучит необычайно поэтично. Для Ромео и Джульетты внешний мир словно перестает существовать, кажется, что они видят только друг друга. Атмосфера чистоты, целомудрия, высокой любви, вся поэзия первого свидания передаются в основном танце, и сразу же становятся ненужными бутафорские красоты сада, аляповатые кусты роз, банальные эффекты лунного света, которые мы видим за минуту до этого. Да и сам танец необыкновенно выигрывает — он льется, словно прекрасная песня без слов, возвышенная и чистая. Кстати, такая обобщенность решения соответствует не только природе балетного искусства, но и природе шекспировского творчества, в котором смело чередуются комические бытовые сцены со сценами возвышенной поэтичности и трагизма. К примеру, у Шекспира кормилица говорит языком прозы, а сцены Ромео и Джульетты написаны стихами. Так и в фильме нужно было не бояться «прозы» и «стиха», контраста сочных бытовых зарисовок и обобщенных танцевальных монологов и диалогов.

Такой поэтической обобщенности не хватает эпизоду венчания и концовке фильма. С этой точки зрения не совсем удачной представляется нам и работа художника А. Пархоменко. Верона выглядит в фильме уж очень декоративной, балетно-чистенькой, порой бутафорской. Не везде соблюдена историческая точность. В декорациях нет музыкальности. Образ Вероны по сути дела отсутствует в картине. Тщательное изучение стиля и замечательной цветовой гаммы театральных декораций Вильямса обогатило бы работу художника фильма. Декорации Вильямса тесно связаны с музыкой Прокофьева, с тонким и чутким ощущением балетного искусства. Оформление же фильма приходит порой в кричащее противоречие со строгой лаконичностью музыки, сдержанной и благородной, требующей такой же сдержанной и благородной цветовой гаммы, а также строгой композиции декораций.

В театре тонкости мимики актера, столь важные для балета, являются достоянием

**«Ромео и Джульетта»**



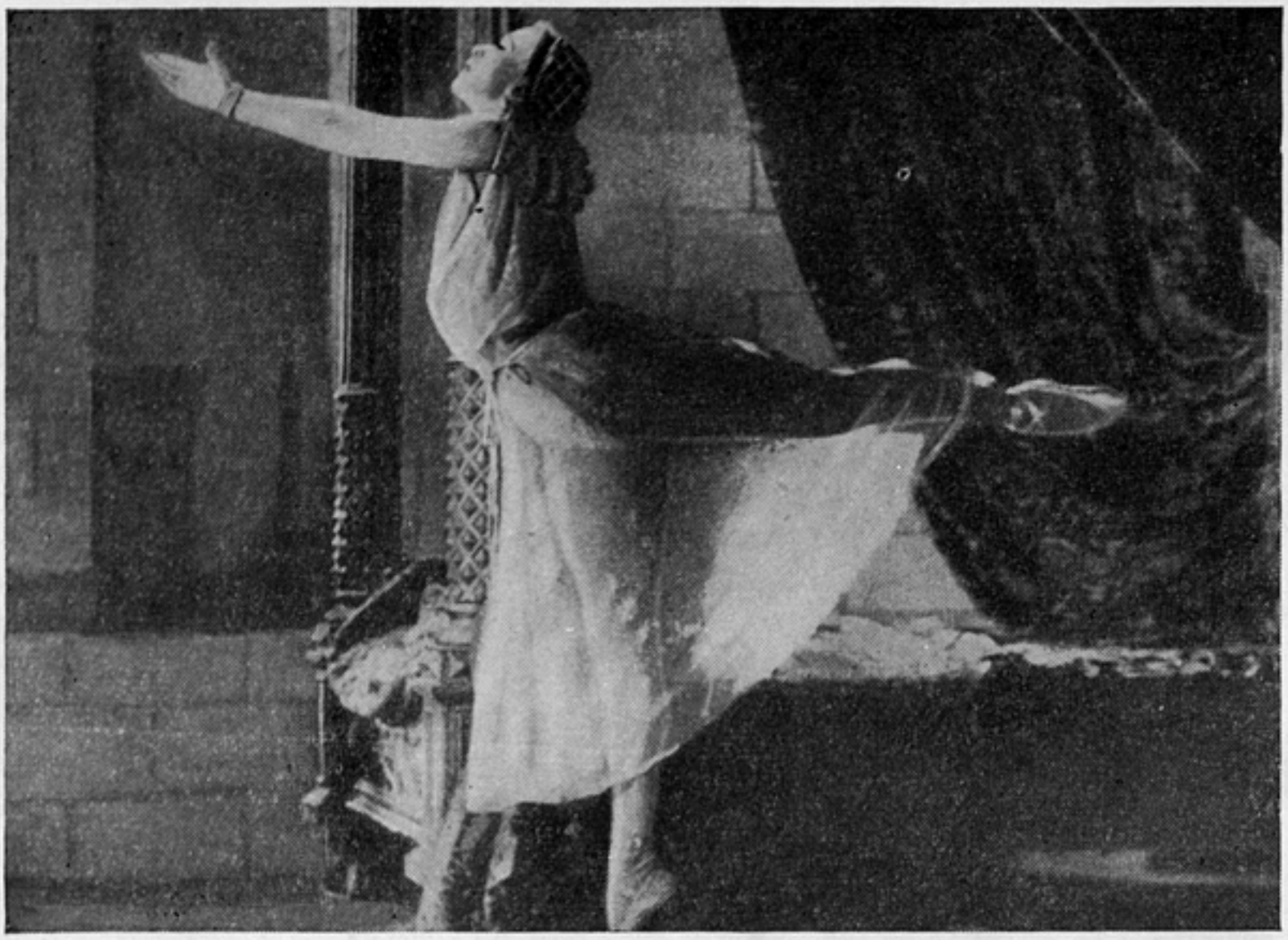
**«Ромео и Джульетта»**

зрителей первых рядов партера. Фильм дал возможность широкому зрителю насладиться не только танцем, но и замечательной мимической игрой артистов балета. Постановщикам удалось талантливо передать психологическую насыщенность танца Г. Улановой, С. Кореня и других мастеров нашего балета, выявить и подчеркнуть действенную основу хореографии Л. Лавровского. В этом отношении в кинокартине есть ряд находок. Так, например, танец Меркуцио — Кореня на балу является необходимым компонентом действия, несет определенную смысловую нагрузку. Веселый и беспечный Меркуцио не просто исполняет свой забавный танец, но, отвлекая на себя внимание, гасит готовую вспыхнуть ссору — предотвращает новое кровопролитие и дает возможность Ромео объясниться с Джульеттой.

Известно, что кинообъектив беспощаден к малейшей фальши и неправде в игре актеров. И то, что образы Джульетты, Меркуцио, Тибальда возникают в фильме во всем богатстве подлинно шекспировского содержания, лишний раз доказывает огромную силу, глубокую реалистичность русского балетного искусства.

Новый фильм ценен не только тем, что он зафиксировал изумительное хореографическое мастерство Улановой, совершенство ее неповторимой танцевальной «кантилены», но и тем, что ряд крупных планов позволил донести до зрителя тончайшие психологические нюансы и оттенки ее игры. Хочется, чтобы в дальнейших опытах подобного рода постановщики еще смелее использовали съемки крупным планом в чисто танцевальных сценах. Ведь впечатление от танца во много раз усиливается, если зритель видит лицо актера, его глаза. Надо сказать, что в фильме «Ромео и Джульетта» постановщики упустили замечательные моменты мимической игры Улановой в сцене венчания и в ее дуэте с Парисом.

Естественно, что перенесение балетного спектакля на экран потребовало введения новых мимических эпизодов. В фильме актерам больше, чем на балетной сцене, приходится обыгрывать различные аксессуары и совершать простые физические действия. Очень важно, чтобы детали бытового пове-



«Ромео и Джульетта»

дения персонажа не приходили в противоречие с рисунком танца. Они должны органически вплетаться в хореографическую ткань произведения. Наиболее удачным в этом отношении нам кажется исполнение Г. Улановой и С. Кореня. В частности, игра последнего со шпагой и лютней, его первый выход, когда он, возвращаясь на рассвете, освежает лицо водой из фонтана и шутливо задирает Ромео, отмечены настоящей артистичностью и музыкальностью. Во всех этих простых действиях есть та степень пластической выразительности, которая роднит ее с легким и изящным танцем.

Выразителен и А. Ермолаев в роли неистового Тибальда. Бурный темперамент Тибальда, его слепая злоба переданы актером в резких, порывистых движениях, в стремительном ритме его игры. Но следует сказать, что режиссура и операторы не проявили должного чувства меры в крупных планах Тибальда. Подчеркнутая экспрессия мимики Ермолаева выглядит в фильме иногда слишком назойливой — создается впечатление несколько условной маски театрального злодея. То, что кажется совершенно естественным на сцене Большого театра, в фильме выглядит слишком подчеркнутым и преувеличенным. И наоборот, при всей искренности и простоте игры Ю. Жданова его Ромео кажется иногда излишне статичным и мало выразительным. Исполнение актера бедно нюансами, которые помогли бы до конца передать поэтичность порывистого итальянского юноши.

Обеднены в фильме образы супругов Капулетти. В спектакле Е. Ильющенко и А. Радунский покоряют точным ощущением шекспировского стиля, монументальностью и внутренней насыщенностью созданных ими образов. В картине же они кажутся второстепенными фигурами, несущими лишь служебную нагрузку.

Балетмейстер Л. Лавровский проделал большую работу: он не механически перенес танцы из спектакля в картину, но, пересмотрев их, многое решил по-новому. В частности, все народные сцены, снимавшиеся на натуре, выглядят совершенно естественно; танец ни на минуту не приходит в противоречие с реальной обстановкой. Перед нами живая, кипучая толпа, которая

искренне волнуется, действует, принимая горячее участие во всех событиях фильма. Актеры Большого театра в самых маленьких эпизодических ролях сумели создать яркие, характерные образы. Но вместе с тем нельзя не пожалеть, что рисунок многих замечательных танцев по сравнению со спектаклем несколько смазан в фильме, что порою за подчеркиванием бытовых деталей теряется четкость хореографического рисунка. Если сцена боя сделана режиссерами темпераментно, с большой фантазией и мастерством, то значительно слабее заснят карнавал. А казалось бы, где, как не здесь, использовать неограниченные возможности кино.

Как известно, итальянские карнавалы были народными праздниками, в них участвовал весь город. Народ заполнял все улицы и площади. Между тем в кинофильме карнавал втиснут в чрезвычайно узкие рамки одной площади. Такое решение ничем не оправдано. Карнавал, воссозданный средствами балета и кино, мог быть поистине праздничным и грандиозным зрелищем. В кинофильме же он оставляет впечатление калейдоскопа; за исключением танца шута со смертью, в нем нет ни одной яркой и запоминающейся картины. Кстати, и те танцевальные моменты, которые попали в объектив киноаппарата, поставлены далеко не образцово (танец уличных танцовщиц, танец куртизанки на столе).

Но, несмотря на все указанные выше недочеты, новый фильм представляет собой интересное и своеобразное произведение искусства, в котором впервые по-настоящему соединены выразительные средства балета и кино. Фильм ценен прежде всего тем, что в нем запечатлено мастерство выдающейся актрисы современности — Г. Улановой. Глубокая человечность и задушевность, ясная мысль и правда чувств соединяются у нее с совершенством пластических форм, с отточенностью и красотой движений и позы. При всей лиричности дарования Улановой ей удается создать образ по-шекспировски монументальный, сильный.

Хочется пожелать, чтобы были созданы новые фильмы с участием Улановой и других мастеров советского балета, которые запечатлели бы их лучшие роли на балетной сцене. Этих новых картин с нетерпением ждет советский зритель, горячо встретивший фильм «Ромео и Джульетта». Думается, что опыт этого во многом удачного фильма должен быть изучен и использован, так как по сути дела он знаменует собой рождение нового, совершенно своеобразного жанра фильма-балета.

И. СОКОЛОВ

# К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ КИНЕМАТОГРАФА

## (ИЗОБРЕТЕНИЕ КИНО В СВЕТЕ НОВЫХ ДАННЫХ)

Изобретение кинематографа — не однократный акт творения одного человека, а длительный и сложный исторический процесс, использование каждым изобретателем всего опыта своих предшественников. Это результат деятельности большого количества ученых и изобретателей во многих странах — во Франции, Германии, России, Англии, Чехословакии, Польше, Австрии, Бельгии и США — в течение второй половины XIX века.

Изобретение кинематографа представляет собой грандиозный синтез достижений многих областей науки и техники — физиологической оптики, прикладной механики и теории механизмов с остановками, точного приборостроения, моментальной фотографии, хронофотографии и световой проекции.

### 1. С ЧЕГО И КОГДА НАЧИНАЕТСЯ ИСТОРИЯ ИЗОБРЕТЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА

Некоторые зарубежные историки кино начинают историю изобретения кинематографа со средних веков, с древнего мира и даже с эпохи неолита. Так, английский историк Уилл Дэй видит начало кинематографа в рисунках первобытного человека, которые датируются 25 000 лет до нашей эры, а французский историк Мишель Куассак видит истоки кинематографа в таинствах в Мемфисе в древнем Египте, в таинствах Елевзиса в древней Греции и в пире вавилонского царя Валтасара, во время которого на стене дворца появились огненные слова «Мане-Текел-Перес» («Исчислено, взвешено и разделено»). Американский историк Терри Рамсей начинает историю кинематографа с Аристотеля.

На самом деле история изобретения кинематографа не начинается ни в античном мире и ни в средние века.

Простейшие факты сохранения зрительных ощущений после прекращения световых раздражений были известны в древнем мире, например, римскому поэту I века до нашей эры Лукрецию, автору поэмы «О природе вещей», греческому астроному и математику II века нашей эры Птоломею, автору книги «Оптика», но они не служили и не могли служить основой для решения стробоскопической проблемы и для изобретения кинематографа во второй половине XIX века. Точно так же примитивные проекционные фонари античности (например, проекционный фонарь, найденный при раскопках Геркуланума, погибшего в 79 году нашей эры) или средних веков (например, «волшебный фонарь» монахов Афанасиуса Кирхера или Иоганна Цана в XVII веке) не имеют непосредственного, прямого отношения к истории изобретения кинематографа.

Кинематограф можно было создать только на определенной ступени исторического развития науки и техники.

С точки зрения исторической науки не безразлично, с чего и когда начинается изобретение кинематографа — в античности, в средних веках, в XVIII веке, в первой половине или во второй половине XIX века. Речь идет не только о хронологии, но и об исторических концепциях.

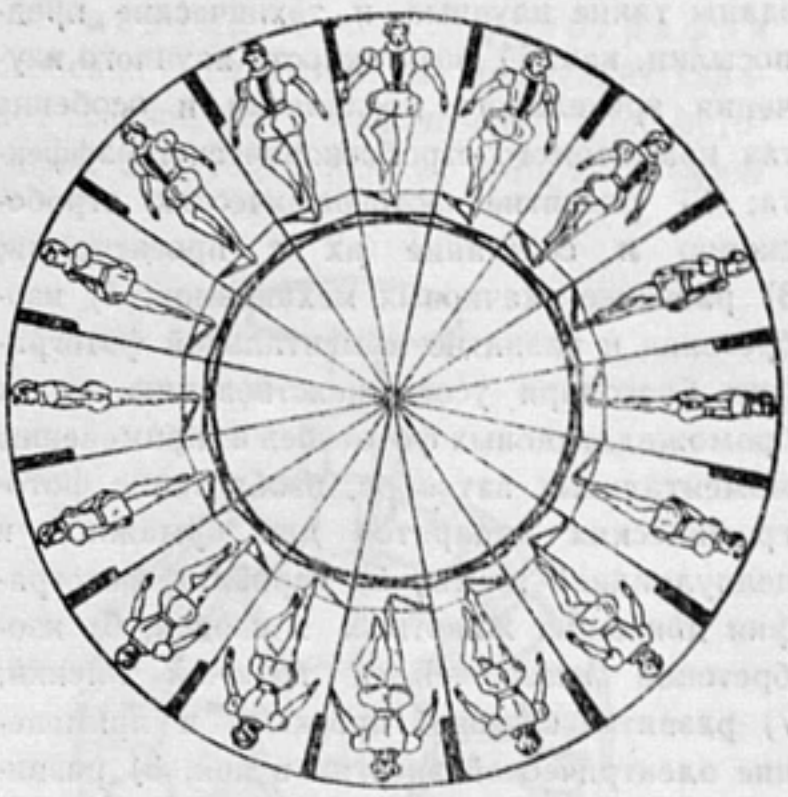
Прежде всего необходимо строго и обоснованно определить предмет истории изобретения кинематографа и ее хронологические рамки.

Многие историки изобретения кинематографа — например, К. Форх, Н. Рынин, Ж. Садуль — считают, что история кинематографа начинается с изобретения первых примитивных стробоскопов с нарисованными фигурками людей бельгийским профессором физики Жозефом Плато (1832), профессором прикладной геометрии Политехнического института в Вене Симоном Штампфером (1833) и английским ученым Уилльямом Джорджем Хорнером (1833).

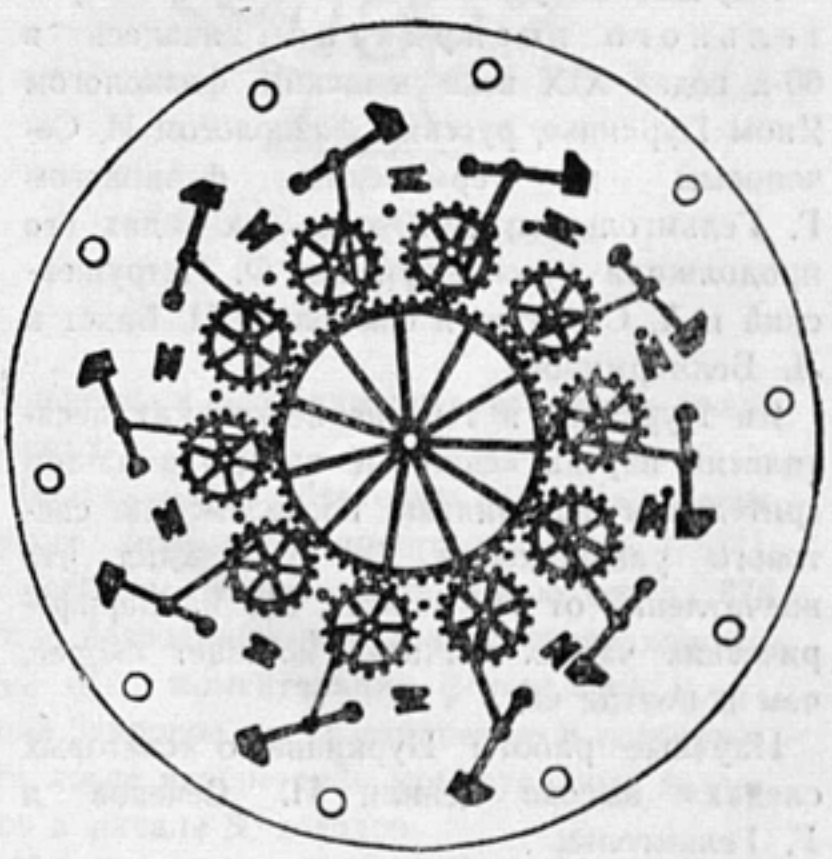
Для точности следует добавить, что первый стробоскоп («колесо») был изобретен английским физиком Майклом Фарадеем в 1830 году. Но если строго подходить к истории изобретения кинематографа, то ее начало нельзя отнести к моменту изобретения первых дисковых или цилиндрических стробоскопов с рисованными фигурками, ибо в таком случае надо будет признать, что и мутоскопы, появившиеся еще в XVIII веке и основанные на быстром мелькании отдельных страниц книжки с изображениями различных фаз движения, могут рассматриваться как начало зарождения кинематографа. На самом деле не эти примитивные стробоскопы с рисованными фигурками, а фотографические стробоскопы и особенно проекционные стробоскопы с фотографиями (вторая половина XIX века) явились одной из предпосылок для изобретения кинематографа.

История изобретения автомобиля начинается не с изобретения колеса вообще или арбы, а сочетания развитой тележки и двигателя (сначала электрического, а затем бензинного). Точно так же история изобретения кинематографа не начинается с античного проектора, камеры-обскуры XVI века, первого тауматропа и т. д.

Многие историки изобретения кинематографа считают, что начало кинематографу положило открытие Дагерром в 1839 году фотографии. Но первоначальные виды фотографии — дагерротипия (уникальный позитивный снимок на металлической пластинке) Ньепса и Дагерра (1839), требовавшая



**Фенакистископ Ж. Плато (1832)**



**Стробоскопический диск С. Штампфера (1833)**

экспозиции до 30 минут, калотипия Тальбота, требовавшая экспозиции до 3 минут, мокроколлодионный способ Скотт Арчера (1851), требовавший экспозиции до 10 секунд,— лишены были всякой возможности снимать непрерывное движение и не имеют отношения к истории изобретения кинематографа.

## II. ОБЩИЕ НАУЧНЫЕ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ДЛЯ ИЗОБРЕТЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА

История изобретения кинематографа начинается с того момента, когда были созданы такие научные и технические предпосылки, как: 1) возможность научного изучения зрительного восприятия и особенно так называемого стробоскопического эффекта; 2) развитие фотографических стробоскопов и сочетание их с проекторами; 3) развитие скачковых механизмов; 4) изобретение и развитие моментальной фотографии благодаря усовершенствованию сухих броможелатиновых фотослоев и применению моментальных затворов, изобретение фотографических аппаратов для бумажной и целлулоидной ленты; 5) серийная фотография движения животных и людей; 6) изобретение негорючей и горючей пленки; 7) развитие световой проекции и применение электрической энергии в ней; 8) развитие фотографической и проекционной оптики.

Научное изучение особенностей зрительного восприятия началось в 60-х годах XIX века чешским физиологом Яном Пуркинье, русским физиологом И. Сеченовым и германским физиологом Г. Гельмгольцем; в 70-х и 80-х годах его продолжили русские физики Ф. Петрушевский и А. Столетов и физиологи Н. Бакст и Л. Беллярминов.

Ян Пуркинье в течение нескольких десятилетий изучал «световые следы» в нашем зрительном восприятии, последействие светового раздражения. Он утверждал, что впечатление от светящихся тел на периферических частях сетчатки исчезает скорее, чем в центре ее.

Научные работы Пуркинье о «световых следах» высоко ценили И. Сеченов и Г. Гельмгольц.

В книге «Рефлексы головного мозга» (1863) И. Сеченов писал: «...со времени появления человека на земле и по первую половину нашего столетия, то есть до первых работ Пуркинье, люди, конечно, носили эти следы в своих глазах постоянно, а между тем их несколько тысяч лет не замечали».

Не случайно то, что Ян Пуркинье, изучавший сохранение зрительных ощущений после прекращения световых раздражений, еще в 1841 году изобрел стробоскоп, а в 1862 году — усовершенствованный стробоскоп с девятью фотографическими снимками различных фаз движения — кинезископ. Но характерно, что до сих пор ни один из французских, английских и американских историков изобретения кинематографа ни разу не упомянул крупнейшего чешского ученого Яна Пуркинье.

Основоположник научной физиологии и материалистической психологии И. Сеченов развил дальше теорию «световых следов», научно осветил физиологическую основу сохранения зрительных ощущений в течение некоторого времени после прекращения светового раздражения, «скрытого нервного возбуждения» и «явлений ощутимых световых следов, появляющихся вслед за каждым действительным зрительным возбуждением».

Крупнейший немецкий физиолог и физик второй половины XIX века Г. Гельмгольц во второй части своего классического труда «Руководство по физиологической оптике», вышедшего в 1866 году, посвятил описанию стробоскопических явлений всего три страницы. Но заслуга его состоит в том, что он сделал стробоскопические явления предметом современной ему науки.

В 1885—1889 годах доктор медицины Л. Беллярминов сначала в Петербурге под руководством профессора В. Добровольского, а затем в физическом институте профессора Г. Гельмгольца в Берлине провел экспериментальные исследования по сохранению прерывистых зрительных ощущений после прекращения световых и цветовых раздражений. Он установил, что число необходимых для получения постоянного впечатления раздражений при слабых и средних интенсивностях в различных цветах для периферии сетчатки больше, чем для ее центра. В 1889 году в «Вестнике офтальмологии» (т. VI) он опубликовал свое исследование «О прерывистых раздражениях сетчатки», не утратившее ценности до настоящего времени. Это исследование в том же году было опубликовано на немецком языке в «Архиве офтальмологии Альбрехта Грэфе».

Еще в 80-х годах XIX века было известно имевшее очень важное значение для изобретения кинематографа положение, что отдельные неподвижные изображения при

смене со скоростью от десяти до двадцати четырех раз в секунду сливаются и создают впечатления непрерывного движения. Так, доцент Петербургского университета Н. Бакст в «Курсе физиологии органов чувств» (1886) писал: «При сильном освещении лампою Гельмгольц получал равномерное ощущение серого цвета, когда белые сектора круга сменялись черными 24 раза в секунду, а при слабом освещении светом полнолуния, когда белые секторы сменялись черными 10 раз в секунду».

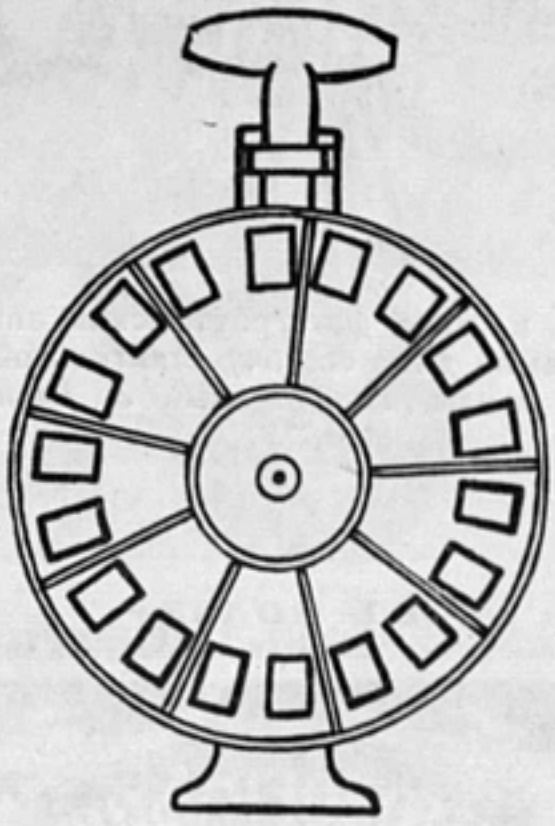
В 60-х годах XIX века возникли фотографические стробоскопы*, в которых рисунки фигурок с различными положениями рук и ног были заменены фотографическими снимками отдельных «мертвых» поз того или иного несложного движения человека. Эти фотографические стробоскопы имели не больше десяти фотографических изображений с различными фазами несложного непрерывного движения. Следующим шагом вперед явилась хронофотография непрерывного движения.

Развитие теоретической механики и особенно теории скачковых механизмов является одной из важнейших предпосылок для изобретения скачковых механизмов в киносъемочных и кинопроекционных аппаратах. До сих пор историки изобретения кинематографа не интересовались тем, как шло развитие скачковых киномеханизмов — «улитки», «пальца», грейфера («вилки») и мальтийского креста.

Скачковые механизмы вообще были актуальной проблемой теоретической и прикладной механики в 80-х и в начале 90-х годов.

Русская школа по теории механизмов во второй половине XIX века оказала сильное влияние на изобретение скачковых механизмов вообще и скачковых киномеханизмов в частности. Гениальный русский математик и основоположник теории механизмов академик П. Чебышев решил проблему синтеза «механизмов с остановками» на много лет раньше известных немецких ученых Альта, Бейера, Рау и других. Недавно было установлено, что «механизмы с остановками» П. Чебышева в первой половине 1893 года демонстрировались в Национальном музее искусств и ремесел в Париже и что описание изображения этих механизмов было помещено во французском научно-популярном журнале «La Nature» (№ 1044 от 17 июня 1893 года).

Моментальная фотография (особенно съемка быстрых движений) являлась основой для возникновения хронофотографии 80-х годов XIX в., которая в своем дальнейшем развитии превратилась в киносъемку.



**Фазматроп Г. Р. Хейла (1870)**

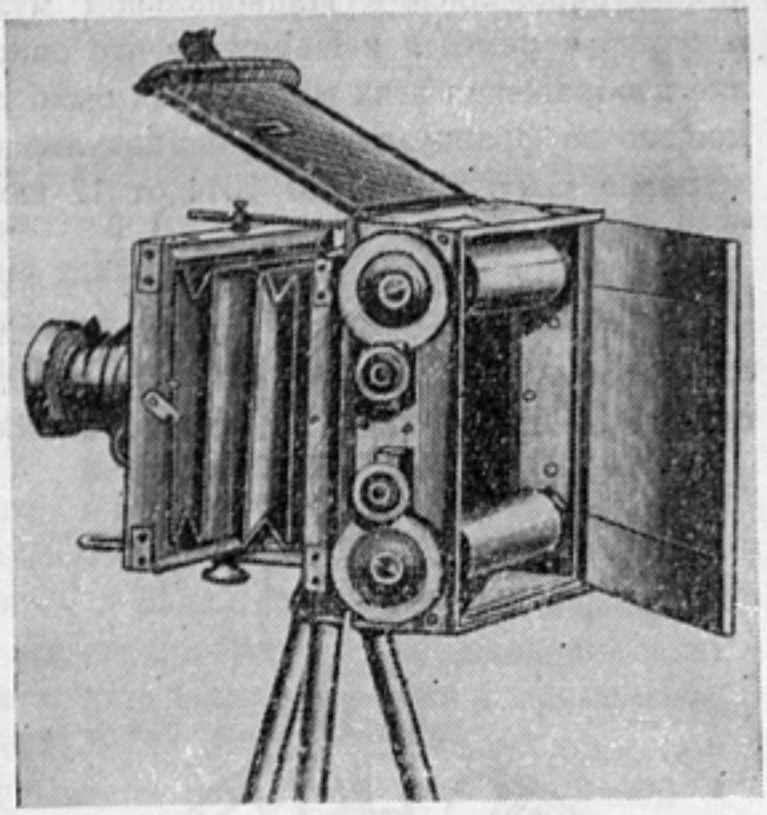
Благодаря изобретению Р. Мэддоксом сухого броможелатинного процесса (1871) и особенно усовершенствованию его в 1878 году, позволившему сократить выдержку до $^1/_{200}$ сек., моментальная фотография получила широкое распространение, в особенности после изобретения моментальных затворов в начале 80-х годов.

Моментальная фотография явилась исходным пунктом и основой для развития хронофотографии в 80-х годах XIX века. Сухие броможелатиновые светочувствительные слои и моментальные затворы позволили снимать быстрое движение. Без развития моментальной фотографии были невозможны опыты хронофотографии Э. Ж. Марея с 1882 года и О. Аншютца с 1885 года.

В 1877 году в России Л. Варнерке изобрел первый в мире роликовый фотоаппарат с бромосеребряной коллодионной

---

* Это стробоскоп П. Г. Десвиня (1860), кинематоскоп К. Селлерса (1861), кинезископ Я. Пуркинье (1862), стробоскоп Э. Мюйбриджа (1881), стробоскоп барабанного типа О. Аншютца (1882), шнелльзеер (электротахископ) О. Аншютца (1887—1889), стробоскоп А. Ф. Рейне (1891), зоопраксиграф Э. Мюйбриджа (1893) и другие.



**Первый в мире фотографический аппарат с роликами для светочувствительной бумажной ленты, изобретенный Л. Варнерке (1877)**

**Объявление об Оптическом и кинетозографическом театре в Москве (1833)**

лентой, получивший широкую известность за рубежом. Только через одиннадцать лет после этого роликового фотоаппарата Л. Варнерке, в 1888 году, был выпущен фотоаппарат «Кодак» с бумажной лентой.

Серийная фотография движения человека впервые зародилась в 70-х годах XIX века. Г. Хейл, изобретатель проекционного фотографического стробоскопа, в 1870 году снял отдельные позы двух танцоров. Первоначально, до изобретения моментальной фотографии, на сухих бромо-желатиновых фотослоях можно было снимать не последовательные фазы какого-либо непрерывного движения человека, а только отдельные «мертвые» позы, из которых создавалось впечатление непрерывного движения.

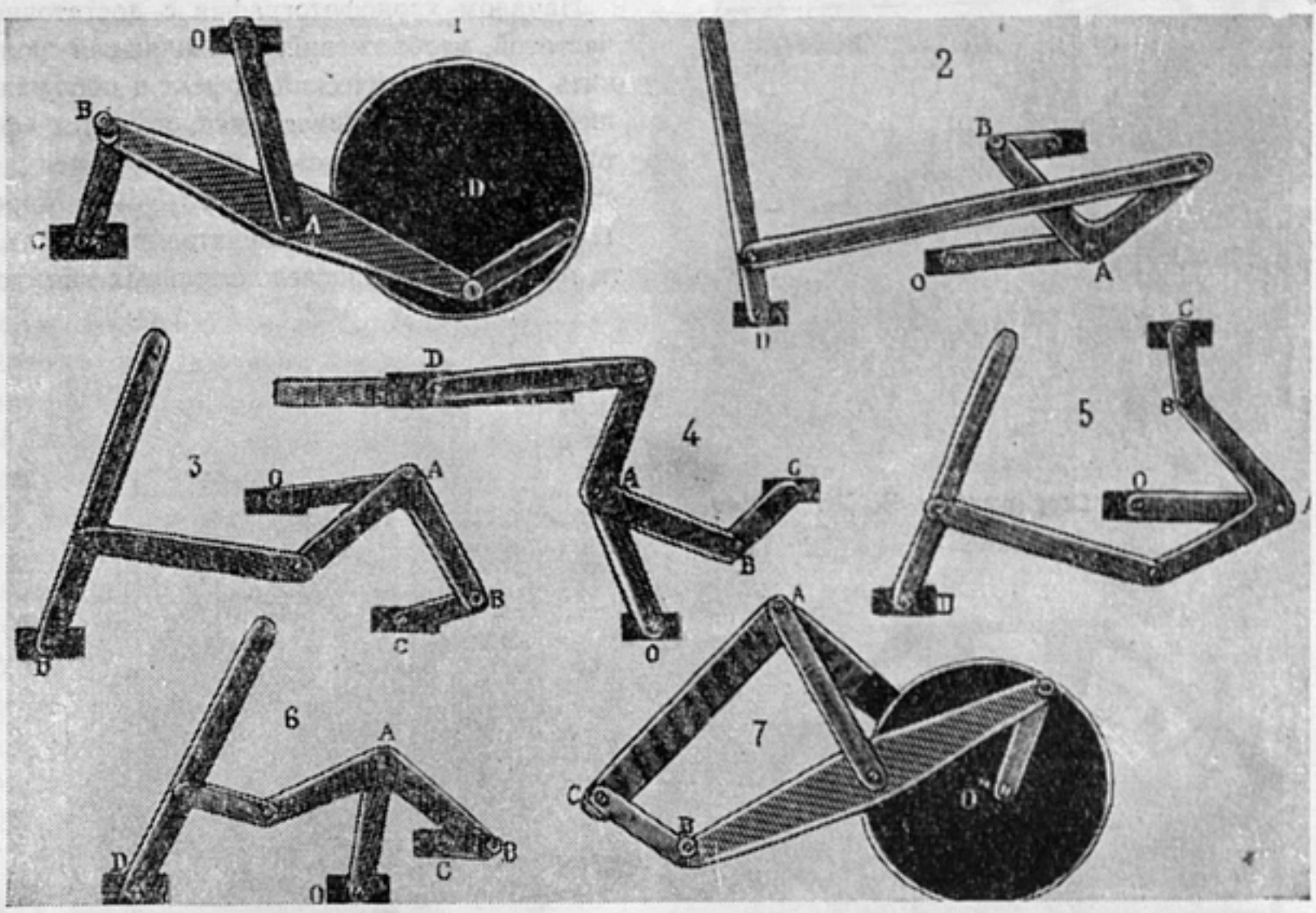
Американский фотограф Э. Мюйбридж с 1878 года также производил опыты серийной фотографии. Он делал случайные и разрозненные фотоснимки отдельных фаз движения лошадей с помощью большого количества (до двадцати четырех) стоящих рядом фотографических аппаратов, которые действовали только тогда, когда лошади ногами задевали протянутые на их пути веревки. Но Э. Мюйбридж в этих опытах не ставил своей целью получение стробоскопического эффекта.

В 1878—1881 годах петербургский фотограф И. Болдырев изобрел негорючую прозрачную и эластичную пленку, которая с большим успехом демонстрировалась на Всероссийской промышленной выставке в Москве в 1882 году. Газета «Всероссийская выставка» (№ 10 от 18 июня 1882 г.) писала, что пленка И. Болдырева «эластична настолько, что ни свертывание в трубочку, ни сжимание в комок не могут заставить ее искривиться или поломаться. Одинаково мало подвержена порче от жары, холода и воды».

В 1884 году Д. Карбутт стал изготовлять целлулоидную пленку со светочувствительным слоем, а в 1887 году пастор Г. Гудвин получил американский патент № 610861 на применение целлулоидной пленки в качестве основы для фотографического слоя. В 1889 году Дж. Истмэн и У. Х. Уэлкер применили целлулоидную пленку в роликовых фотоаппаратах.

В 1870 году парижский оптик Ш. Шевалье и венский оптик Ф. Фойгтлендер по вычислениям И. Петцваля одновременно создали первые фотографические объективы. Чешский ученый, профессор математики в Вене, И. Петцваль в 1840 году впервые математически рассчитал портретный объектив для фотографического аппарата, а в 1847 году — объектив для проекции.

Световая проекция получила ши-




**«Механизмы с остановкой» академика П. Чебышева (фиг. 2, 3, 5 и 6)**

рокое распространение во второй половине XIX века. Например, в 1858 году в Петербурге создается публичная аудитория для демонстрации волшебного фонаря, о которой К. Тимирязев в статье «Пробуждение естествознания в 3-й четверти XIX в.» писал, как о «возможно первой публичной аудитории в Европе», вполне приспособленной «для опытов и демонстрации при помощи волшебного фонаря».

Одной из предпосылок для изобретения кинематографа являлись «оптические театры», театры теней, театры силуэтов, проекция серий диапозитивов, диорамы и косморамы в XIX веке. Но до сих пор историки изобретения кинематографа, кроме М. Куасака, Ф. Шипулинского и Ж. Садуля, не проявляли интереса к этой важной стороне вопроса.

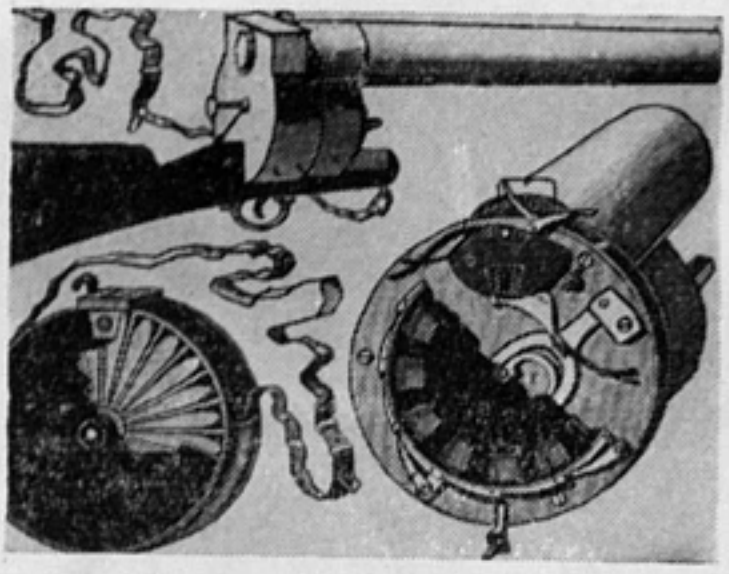
Недавно было установлено, что механик Иордакий Купаренко в 1833 и 1834 годах в Москве показывал «Оптический и кинетозографический театр». Он показывал в течение вечера пять-шесть «декораций». Например, одна из декораций «представляет город Лондон с Бланк-Фросирским мостом; на нем толпы проходящих, скачущие кареты, верховые фиакры; все в затейливом движении».

## III. ИЗОБРЕТЕНИЕ СОСТАВНЫХ ЧАСТЕЙ КИНЕМАТОГРАФА: ХРОНОФОТОГРАФИИ И ПРОЕКЦИИ НА ЭКРАНЕ

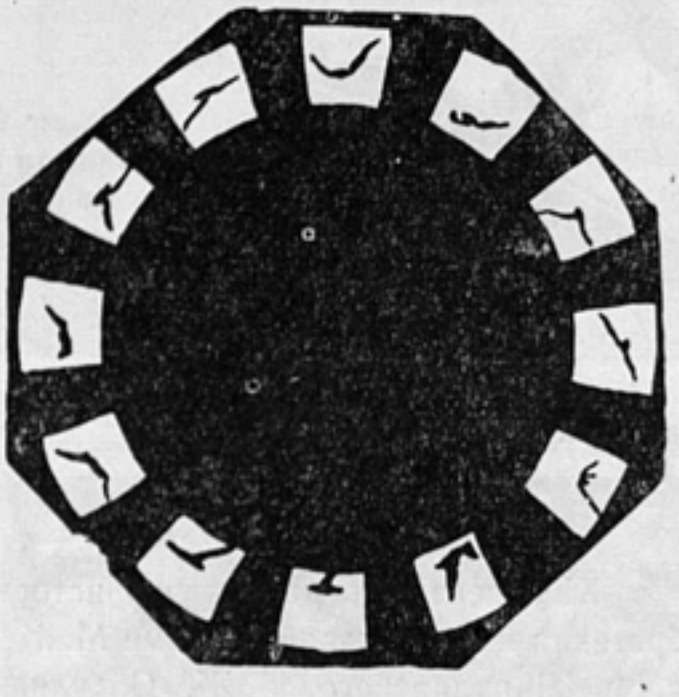
В 80-х и в начале 90-х годов XIX века в ряде стран, в том числе и в России, были изобретены отдельные элементы кинематографа:

1) хронофотография непрерывного движения с достаточной частотой снимков — съемка серии моментальных фотографий отдельных фаз непрерывного движения, осуществленная с достаточной частотой сначала на круглых стеклянных пластинках, а затем на бумажной ленте и на целлулоидной пленке;

2) проекция стробоскопических изображений непрерывного движения на экран (фоноскоп, «оптический театр»).



«Фотографическое ружье» Э. Ж. Марея (1882)



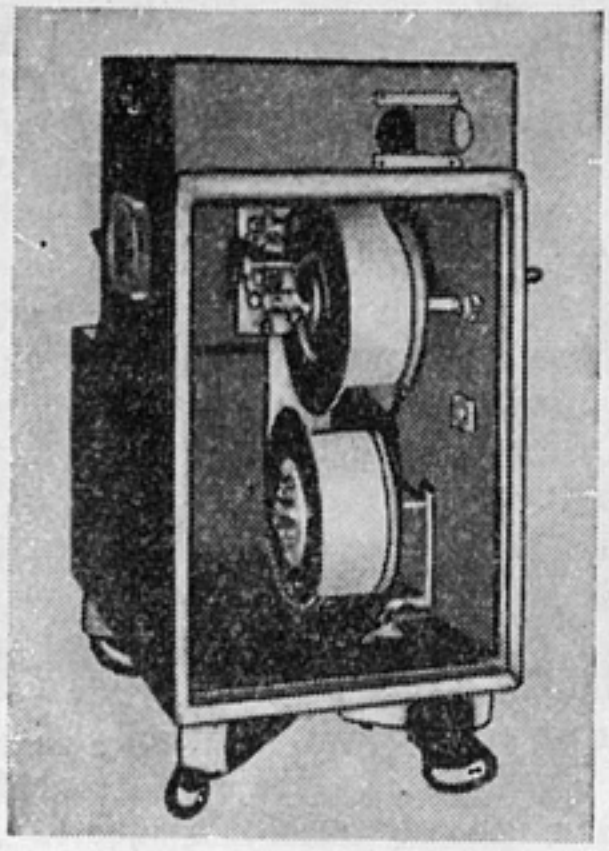
**Двенадцать снимков летящей птицы, полученных в течение одной секунды при помощи «фотографического ружья»**

Те, кто изобретали хронофотографию и проекцию непрерывного движения, разумеется, не думали о кинематографе, но исторически они явились изобретателями отдельных составных частей кинематографа.

Хронофотография могла возникнуть лишь благодаря усовершенствованию сухих бромосеребряных желатиновых слоев, которые позволили сократить время экспозиции от 1 до $^1/_{200}$ секунды и меньше, и стремительному развитию моментальной фотографии в конце 70-х годов.

В 80 — 90-х годах XIX века были сконструированы различные, все более и более совершенные хронофотографические аппараты, снимавшие со значительной частотой отдельные последовательные фазы непрерывного движения, но не всегда ставившие себе целью получение стробоскопического эффекта при воспроизведении этих снимков.

Началом хронофотографии с достаточной частотой изображений, позволявшей получить стробоскопический эффект и послужившей основой для киносъемки, является «фотографическое ружье» с вращающимся диском французского физиолога Э. Ж. Марея (1882), позволявшее получать до двенадцати моментальных последовательных снимков



Однообъективная камера О. Ле Пренса (1888)

в секунду, хотя Марей ставил своей задачей лишь съемку отдельных моментов движения.

Важную роль в развитии хронофотографии сыграл изобретенный в 1888 году О. Ле Пренсом однообъективный аппарат с перфорированной бумажной, а затем с целлулоидной лентой. Первая модель аппарата производила съемку с частотой от десяти до двенадцати изображений в секунду, а вторая модель — от двенадцати до двадцати изображений в секунду.

21 июня 1889 года в Англии фотограф У. Фризе-Грин и инженер М. Эванс получили английский патент № 10131 на хронофотографический аппарат, приближающийся к киносъемочному аппарату. Они впервые применили перфорированную целлулоидную пленку со светочувствительным слоем.

В 1888—1890 годах Э. Ж. Марей создал хронофотограф с одним объективом, в котором применялись сравнительно длинные гибкие ленты из светочувствительной бу-

маги (катушки фотографической бумаги) вместо стеклянных фотографических пластинок.

Так завершился процесс изобретения и развития хронофотографии последовательных фаз непрерывного движения, которая в начале 90-х годов XIX века стала одной из составных частей кинематографа. Дальнейшее усовершенствование хронофотографии непрерывного движения состояло в применении скачковых механизмов для прерывистой смены изображений и в изобретении киносъемочного аппарата.

Во второй половине XIX века были созданы различные проекционные стробоскопы *, позволившие проицировать непрерывное движение на экран.

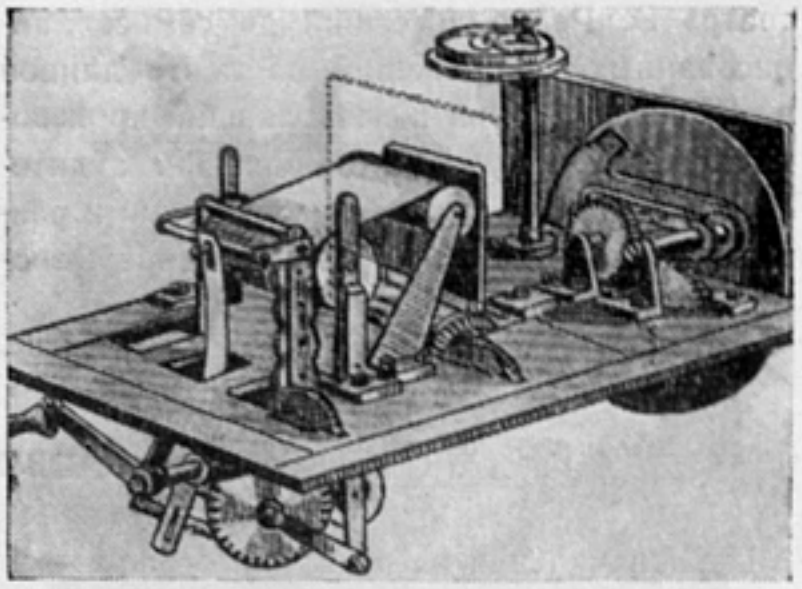
О. Ле Пренсу принадлежит не только хронофотографический аппарат с одним объективом, но и однообъективный проектор с бумажной, а затем с целлулоидной лентой (1889).

У. Фризе-Грин создает помимо хронофотографического аппарата с одним объективом и с перфорированной целлулоидной пленкой аналогичный проектор с одним объективом и с перфорированной целлулоидной пленкой (1889).

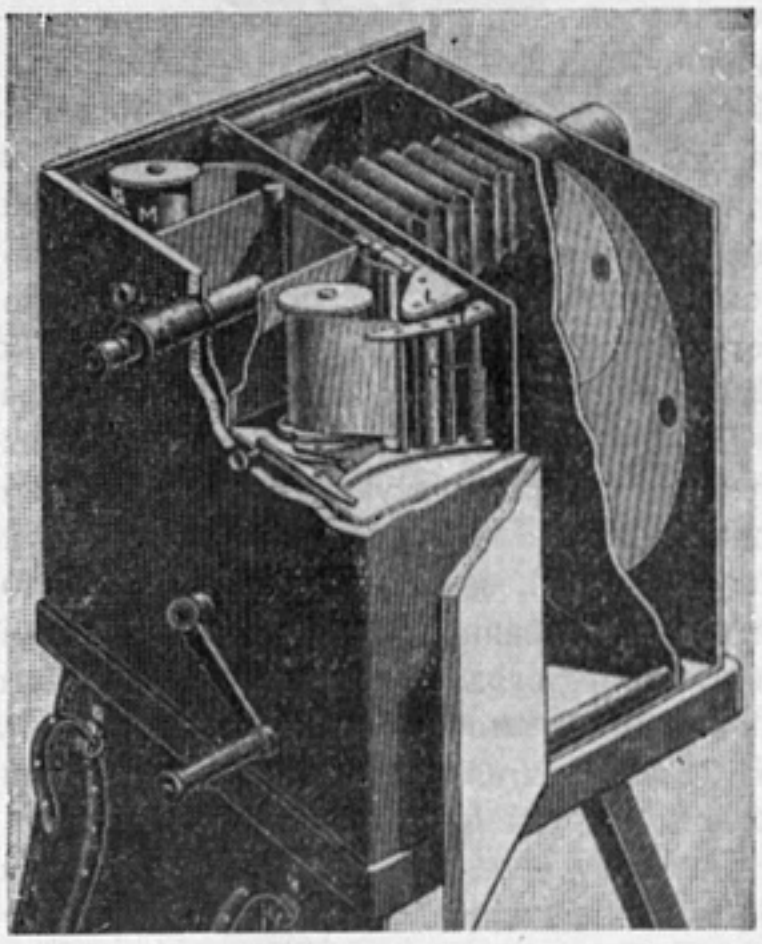
Э. Рейно, автор праксиноскопа (1877) и «праксиноскоп-театра» (1879), изобретает «праксиноскоп-проектор» (1880), а затем усовершенствованный «Оптический театр» (1888—1892).

«Оптический театр» Э. Рейно, описание и изображение которого появилось 5 июля 1892 года в журнале «La Nature» (№ 999), представлял собой аппарат для проекции длительностью от пятнадцати до двадцати минут непрерывного движения рисованных персонажей на просвечивающийся экран в театральном зале. Он имел пленку, на которой были нарисованы изображения персонажей. «Оптический театр» Э. Рейно демонстрировался в кабинете фантастики в Музее Гревэн в Париже с 28 октября 1892 года.

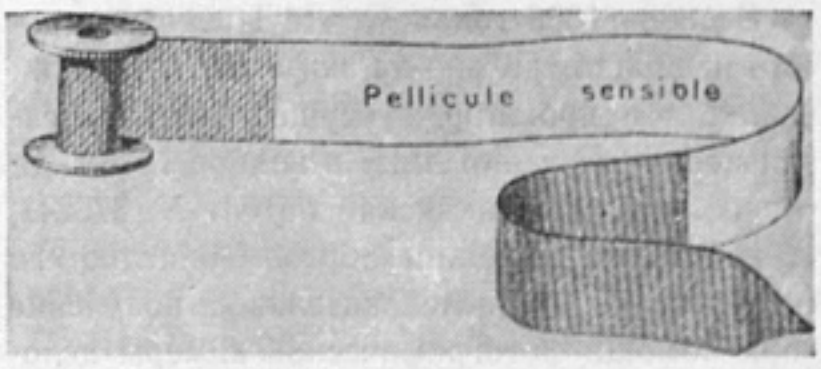
Проекторы О. Ле Пренса и У. Фризе-Грина с неограниченным количеством пленки на подающем барабане и «Оптический



Хронофотографический аппарат У. Фризе-Грина (1889)



Хронофотограф с бумажной светочувствительной лентой Э. Ж. Марея (1889—1890)




Бумажная светочувствительная лента для хронофотографа Э. Ж. Марея (1888—1890)

* Стробоскоп-проектор Т. У. Нэйлора (1843), Ф. Ухатиуса (1853), хорейтоскоп Били (1866—1870), «живое колесо» А. Б. Брауна (1869), фазматроп Г. Хейла (1870), биофантаскоп Д. А. Р. Рюдже (1870—1876), праксиноскоп-проектор Э. Рейно (1882) и его «Оптический театр» (1888—1892), однообъективные проекторы О. Ле Пренса (1889) и У. Фризе-Грина (1889), фоноскоп Ж. Демени (1892), проектор Э. Ж. Марея (1892) и другие.

театр» Э. Рейно, имевший до семисот нарисованных изображений на ленте длиной в пятьдесят метров и позволявший производить проекцию их перед большой аудиторией, завершали процесс изобретения и развития аппаратов для проекции непрерывного движения на экран.

Дальнейшее усовершенствование аппаратов для проекции непрерывного движения на экран состояло в применении скачковых механизмов для прерывистой смены изображений, в изобретении кинопроекционного аппарата и в сочетании хронофотографии и проекции непрерывного движения.

## IV. ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИДЕИ КИНЕМАТОГРАФА

Первоначальная идея кинематографа—это сочетание хронофотографии и проекции на экран, то есть сочетание фотографической съемки последовательных фаз непрерывного движения и их воспроизведения.

Технической предпосылкой для осуществления этой идеи являлось изобретение негативно-позитивного процесса в фотографии. Первые предложения сочетать фотографическую съемку и проекцию на экран были сделаны Г. Т. Дю Моном в 1861 году и Дюко Дю Ороном в 1864 году. Но негативно-позитивный процесс и даже сочетание фотографии и проекции по Дю Мону и Дю Орону еще очень далеки от кинематографа.

Дюко Дю Орон указал на физиологическую и психологическую основу будущего кинематографа — сохранение зрительных ощущений при быстрых прерывистых световых раздражениях. Он предложил новый тип хронофотографического и проекционного аппарата — ленточный, причем лента была из бумаги или из материи, на которой приклеены позитивные отпечатки.

По этому проекту в аппарате необходимо было для каждого изображения иметь отдельный объектив (всего тридцать два объектива). При помощи своего аппарата Дюко Дю Орон хотел осуществить «проекцию увеличенных изображений на полотне», как он писал в своей заявке на изобретение.

В 1888—1889 годах О. Ле Пренс не просто изобрел отдельно хронофотографический аппарат и проектор, а осуществил их органическое сочетание. Еще в ноябре 1886 года он получил американский патент № 376247, в котором следующим образом описано его изобретение: «Последовательное получение при помощи фотографической камеры целого ряда изображений одного и того же объекта или одних и тех же объектов в движении и воспроизведение их в порядке съемки при помощи проектора, вызывая таким образом в глазах зрителя такое же впечатление, какое он получил бы, смотря на действительный объект или объекты».

У. Фризе-Грин в 1889 году создал не только хронофотографический аппарат, имевший перфорированную целлулоидную пленку, но и аналогичный проектор, и не только снимал движение, но и проецировал его на экран.

Первый фильм У. Фризе-Грина был снят в Гайд-Парке в первой половине октября 1889 года и в том же году демонстрировался на фотографическом съезде в Таун Холле. 25 февраля 1890 года состоялась публичная демонстрация его фильмов в Королевском фотографическом обществе, то есть на пять лет раньше первой демонстрации фильма братьями О. и Л. Люмьерами (март 1895).

Эти важные факты малоизвестны. Роль У. Фризе-Грина в истории изобретения кинематографа осветили в своих работах за последние двадцать лет английские историки кино Уилл Дэй, Ховард Криккс, А. Перейра, Рэй Аллистер и другие. Но характерно, что американский историк Т. Рамсей в книге «Миллион и одна ночь» ни разу не упомянул У. Фризе-Грина.

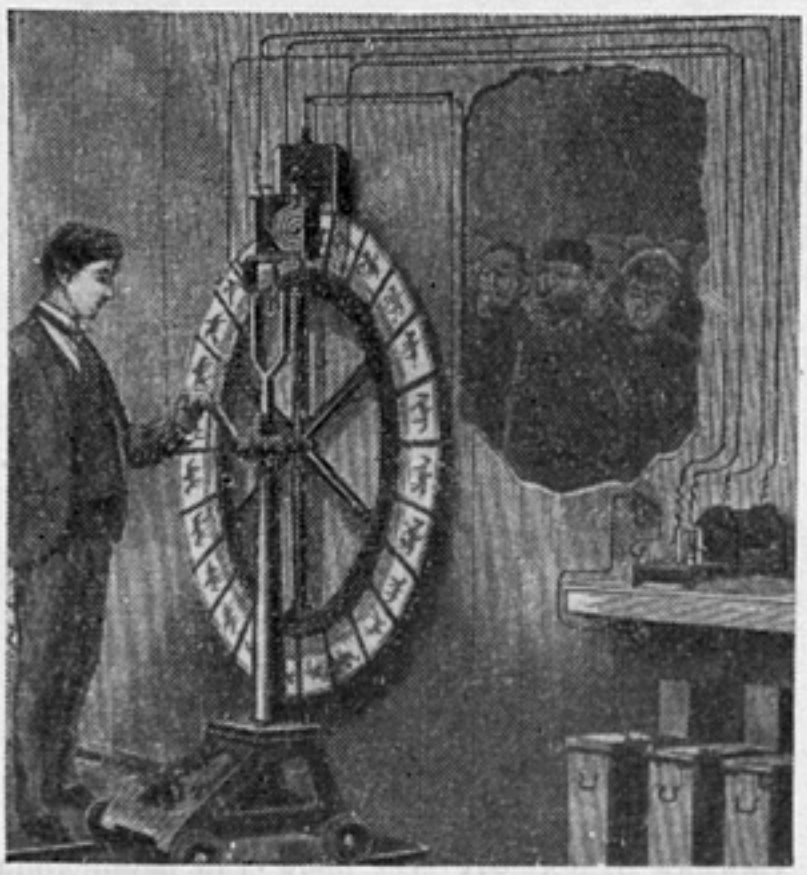
Немецкий фотограф Оттомар Аншютц в 1889—1894 годах осуществил сочетание серийной фотографии (но не хронофотографии) непрерывного движения с аппаратом для синтеза этих серийных фотографий — «электрическим шнелльзеером», получившим во Франции название «электрического тахископа».

Еще в 1885 году Оттомар Аншютц соединил двадцать четыре фотоаппарата для получения серийной фотографии различных фаз непрерывного движения. В сконструированном им электрическом шнелльзеере ряд стеклянных диапозитивов с изображениями отдельных фаз движения располагался по

краям диска. Диск быстро вращался, причем, как только диапозитив оказывался перед отверстием, сделанным в соседнюю темную комнату, он освещался вспышками гейслеровой трубки. Зрители из соседней темной комнаты через отверстие, имевшее такой же размер, как и диапозитив, смотрели на быструю смену изображений какого-либо непрерывного движения на диапозитивах, которые освещались с определенной частотой вспышками гейслеровой трубки. Шнелльзеер О. Аншютца в 1891 году демонстрировался на Электрической выставке во Франкфурте-на-Майне, в 1892 году — в Вене и в Лондоне и в 1893 году — на Всемирной выставке в Чикаго.

Владимир Александрович Дюбюк, фотограф Коннопромышленного товарищества в Москве, в 1891 году изобрел хронофотографический аппарат для съемок движения. 5 декабря 1891 года на 122-м заседании постоянной комиссии при отделе прикладной физики Московского музея прикладных знаний (Политехнического) он «демонстрировал сконструированный им фотографический прибор для снимания на бегах и скачках», как сказано в опубликованном протоколе.

С 14 февраля 1892 года на фотографической выставке в Москве, устроенной фотографическим отделом Общества распространения технических знаний, В. Дюбюк при помощи особого аппарата воспроизводил свои снимки движения лошади.



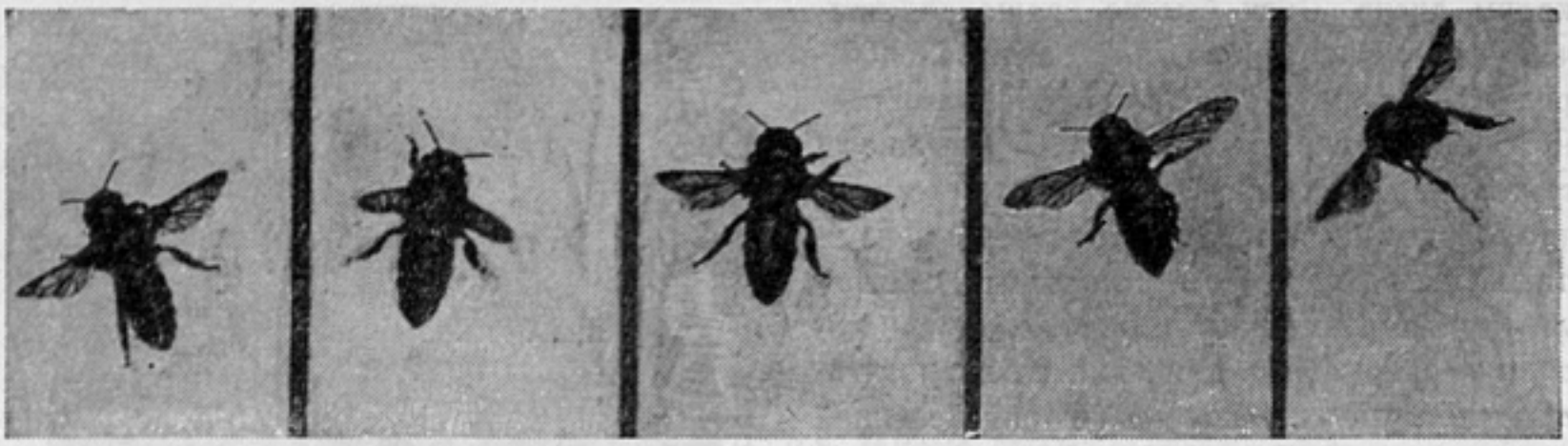
**Электротахископ О. Аншютца (1889)**

**Владимир Александрович Дюбюк (1842—1892), московский фотограф, изобретатель хронофотографического аппарата (1891) и аппарата для воспроизведения изображений (1892)**

Газета «Новости дня» 15 февраля 1892 года писала: «В. А. Дюбюк выставил ряд снимков лошадей Коннопромышленного товарищества во время движения. Чудеса лошадей на ходу показывает «электротахископ», оживляющий фотографии. Во время хода лошади сделан был ряд снимков, которые поочереди меняются в тахископе, и зрителю кажется, что лошадь и всадник без остановки движутся, причем отчетливо видны все движения мускулов всадника и лошади».

Хронофотографические снимки В. Дюбюка были выставлены на Международной выставке фотографии в Париже летом 1892 года и не могли не стать известными французским изобретателям хронофотографических аппаратов и прототипов кинематографа.

Американские историки считают крупным историческим фактом, что в 1893 году Э. Мюйбридж выставил на Колумбовой выставке в Чикаго стробоскоп дискового типа со снимками от двенадцати до пятнадцати отдельных фаз движения — зоопраксограф, но на самом деле по сравнению с О. Ле Пренсом, У. Фризе-Грином, Ж. Демени и Э. Ж. Мареем Э. Мюйбридж в 1893 году не внес ничего нового в дальнейшее развитие кинематографа.



**Хронофотографические снимки Э. Ж. Марея (1892)**

Во Франции фоноскоп Жоржа Демени (1892), сочетавший несовершенный фотографический стробоскоп и проекционный фонарь, явился важным шагом в развитии идеи кинематографа.

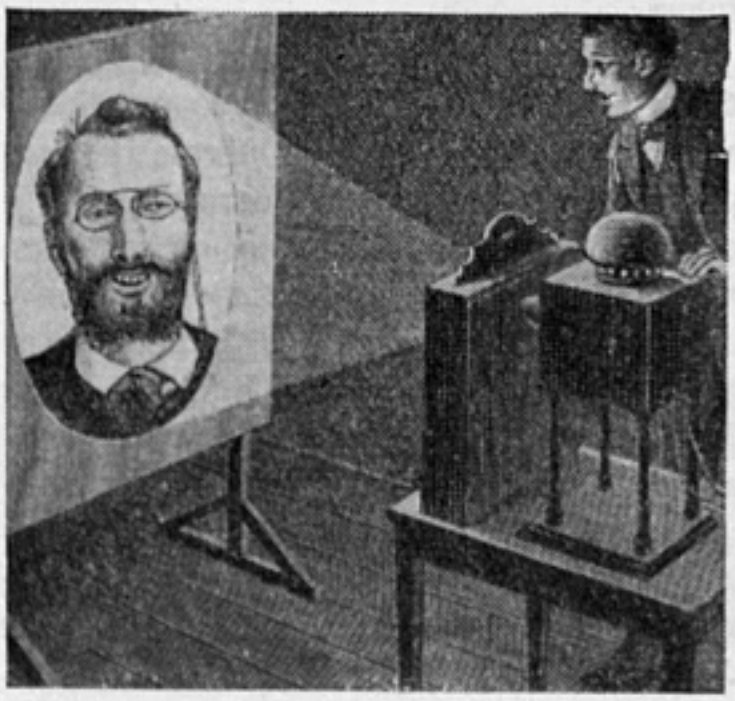
В то же время Э. Ж. Марей продолжал совершенствовать главным образом хронофотографический аппарат. В 1893 году он создал хронофотограф с целлулоидной пленкой, которая двигалась прерывисто, делая мгновенные остановки, с частотой в двадцать отдельных снимков в секунду. Однако механизм прерывистого передвижения пленки был крайне примитивным.

Этим аппаратом Э. Ж. Марей сделал ряд замечательных хронографических снимков движения пчел, долгоножек, рыб, гидродинамических явлений. Коротенькие фильмы Э. Ж. Марея появились на три года раньше синематографа О. и Л. Люмьеров.

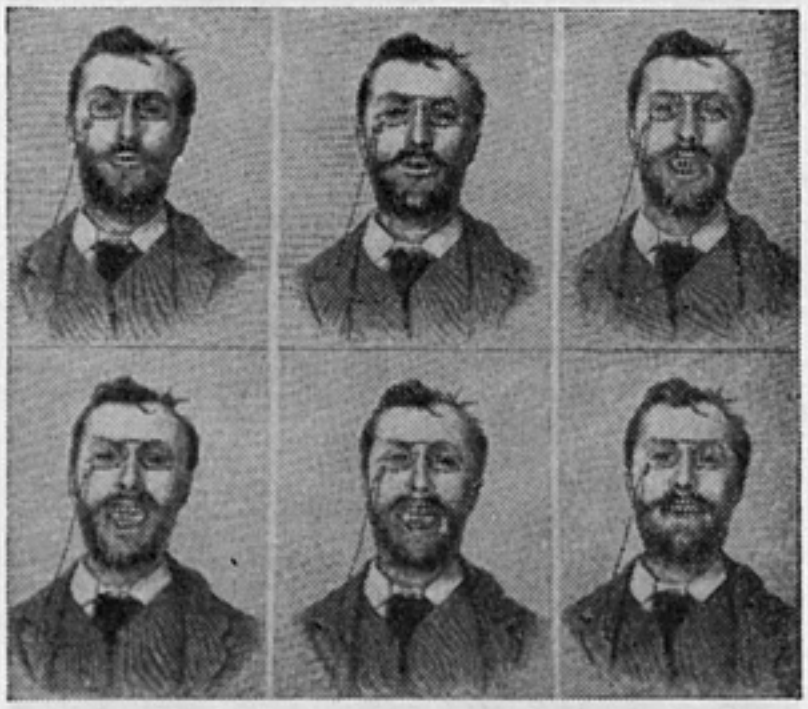
24 августа 1891 года Т. А. Эдисон подал заявку на «аппарат для показа фотографий движущихся объектов» (то есть на кинетоскоп), и 14 марта 1893 года получил на него американский патент № 493426.

Кинетоскоп Т. А. Эдисона содержал один из главных элементов кинематографа — пленку с перфорациями, но был лишен других необходимых элементов — проекции изображений на экран и механизма для прерывистого передвижения ленты.

В 1893 году, за два года до изобретения синематографа братьями Люмьерами и биоскопа братьями Складановскими, Т. А. Эдисон в своей лаборатории в Уэст-Орендже начал производство коротеньких фильмов для своих кинетоскопов. Он построил небольшой сарай—студию для съемки движущихся картин, которая была закончена 1 февраля 1893 года и стоила всего 637 долларов. В этой студии Эдисона «Черная Мария» в сезоне 1893/94 года снимались известные танцовщицы, акробаты и дрессированные животные.



**Фоноскоп Ж. Демени (1892)**



**Снимки отдельных фаз речи для фоноскопа Ж. Демени**

14 апреля 1894 года, на полтора года раньше открытия театра синематографа братьев Люмьеров в Париже, в Нью-Йорке на Бродвее, 1155 был открыт первый «салон кинетоскопов».

В ноябре 1894 года О. Аншютц изобрел двойной проектор для показа непрерывного движения в натуральную величину. Он получил немецкий патент № 85791 от 5 ноября 1894 года и французский патент № 242886 от 15 ноября 1894 года на «способ проекции изображений со стробоскопическим движением». 25 ноября 1894 года О. Аншютц демонстрировал движущиеся картины в натуральную величину в аудитории почтамта в Берлине. С 22 февраля 1895 года в Берлине начались регулярные платные сеансы и проекции непрерывного движения в натуральную величину.

Главным недостатком сочетания хронофотографии и проекции на экран в ряде аппаратов 1891—1894 годов — в фоноскопе Ж. Демени (1892), в кинетоскопе Т. А. Эдисона (1891—1894) и в проекторе для показа людей О. Аншютца — являлось отсутствие скачковых механизмов для быстрой смены изображения, а в хронофотографе Э. Ж. Марея (1893) — технически неудовлетворительный скачковый механизм (с электромагнитом, компрессором и валиками) и отсутствие перфораций на целлулоидной пленке.

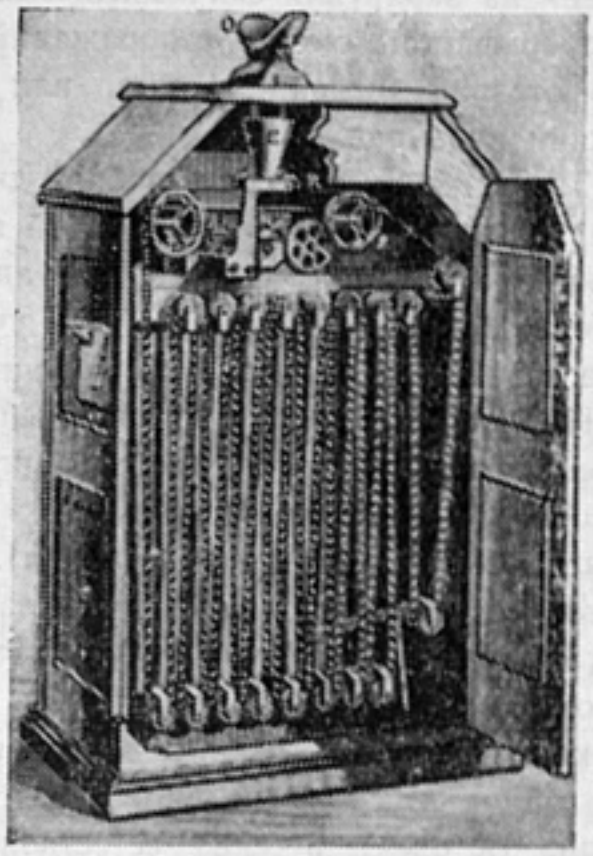
Одной из главных составных частей кинематографа, «сердцем» киносъемочного и кинопроекционного аппарата является скачковый механизм для быстрой прерывистой смены изображений — «улитка», «палец», грейфер («вилка») и мальтийский крест.

Понять необходимость пятнадцати-двадцати мгновенных остановок в секунду при быстрой смене отдельных изображений для четкой моментальной фотографии отдельных фаз непрерывного движения и четкой проекции на экран значило открыть «тайну» кинематографа.

Изобретение скачкового механизма, который позволил бы с достаточной частотой осуществить одновременно быстрое прерывистое передвижение отдельных неподвижных изображений и мгновенную остановку этих отдельных изображений для получения их четкости — важный момент в истории изобретения кинематографа.

Первый в мире скачковый механизм прерывистой смены изображений для получения стробоскопического эффекта — червячный механизм типа «улитки» — был изобретен механиком Новороссийского университета в Одессе И. Тимченко в 1893 году. Он первый разгадал эту «тайну» кинематографа.

Современники высоко оценили «улитку» И. Тимченко. Так, В. Богданов в докладе «Кинематографы последних конструкций», сделанном 8 декабря 1903 года в Русском фотографическом обществе в Москве, назвал это изобретение «гениально простым по



**Кинетоскоп Т. А. Эдисона (1891—1894)**

мысли механизмом». В «Кратком указателе коллекций Московского музея прикладных знаний (Политехнический)», изданном в 1905 году, говорилось, что этот аппарат И. Тимченко, созданный при участии проф. Н. Любимова, «наиболее интересен в историческом отношении».

Скачковый червячный механизм, изобретенный И. Тимченко, применялся в лучших заграничных киноаппаратах начала XX века и применяется до сих пор в узкопленочных проекторах.

Впоследствии были изобретены другие виды скачковых механизмов: «палец» Ж. Демени (октябрь 1893 — июль 1894), грейфер («вилка») О. и Л. Люмьеров (1895), семилопастный мальтийский крест Р. Поула (1895—1896), пятилопастный мальтийский крест О. Месстера (1896), четырехлопастный

мальтийский крест В. Костенсуза и Бюнцли (1896) во Франции и Т. Армата в США (1896—1897), но скачковый механизм типа «улитка», изобретенный И. Тимченко в мае — декабре 1893 года, исторически является первым скачковым механизмом прерывистой смены изображения для получения стробоскопического эффекта *.

## V. ПРОТОТИПЫ КИНЕМАТОГРАФА

Прототипы кинематографа — это те его предшественники, в которых уже имелись две из трех основных составных частей кинематографа — хронофотография на прозрачных и гибких пленках и проекция изображений на экран или скачковый механизм для прерывистой смены изображений при хронофотографической съемке или при проекции на экран.

И. Тимченко в 1893 году изобрел два аппарата, которые представляют собой прототип кинематографа: «снаряд для анализа стробоскопических явлений» (при участии профессора физики Московского университета Н. Любимова) и так называемый кинетоскоп (при участии М. Фрейденберга, его соавтора по изобретению первой в мире автоматической телефонной станции). Этот кинетоскоп, несмотря на сходство названий, ничего общего не имел с кинетоскопом Эдисона.

В конце декабря 1893 — в начале января 1894 года в Московском университете происходил IX съезд русских естествоиспытателей и врачей, названный К. Тимирязевым «праздником русской науки». На седьмом заседании секции физики, происходившем 9 января 1894 года в тогдашней физической аудитории (ныне Коммунистической) под председательством профессора О. Хвольсона, в присутствии крупнейших русских физиков А. Столетова, Н. Умова, П. Лебедева и многих других, профессор Н. Любимов с огромным успехом демонстрировал аппарат «для анализа стробоскопических явлений». Через два дня, 11 января 1894 года, вышел отдельной брошюрой 8-й выпуск «Дневника IX съезда русских естествоиспытателей и врачей», в котором был напечатан протокол седьмого заседания секции физики, где говорится о демонстрации аппарата И. Тимченко — Н. Любимова: «Кроме того, лектор демонстрировал «снаряд для анализа стробоскопических явлений», устроенный в осуществление его идеи механиком Новороссийского университета И. Тимченко. В проложении на экран были показаны стробоскопические иллюзии прерывистого движения, составляемого особенным снарядом». Об этом же свидетельствуют в своих работах участники седьмого заседания секции физики профессора А. Столетов, Н. Умов и П. Преображенский.

**Публичная** демонстрация аппарата «для анализа стробоскопических явлений» перед высококвалифицированной аудиторией секции физики IX съезда русских естествоиспытателей и врачей представляет интерес для истории изобретения кинематографа, так как она произошла за три с лишним месяца до первой публичной демонстрации кинетоскопа Эдисона в коммерческом «салоне кинетоскопов» в Нью-Йорке 14 апреля 1894 года и за год и два с половиной месяца до первой демонстрации синематографа братьев Люмьеров в Обществе поощрения национальной промышленности в Париже 22 марта 1895 года.

**В аппарате** «для анализа стробоскопических явлений» И. Тимченко — Н. Любимова впервые было осуществлено сочетание двух из трех основных составных частей

---

* В 1936 году немецкие историки кино К. Форх и другие выдвинули версию, что будто бы принцип мальтийского креста (но с оговоркой — не четырехлопастный мальтийский крест как таковой) был применен уже в 1869 году в проекторе-стробоскопе («живом колесе») А. Б. Брауна, который получил американский патент № 93994. Проектор Брауна имел обтюратор с двумя щелями и вращающийся круг, на котором находилось стекло с десятью радиальными прорезами. Но в этом механизме мальтийский крест не использовался для прерывистого передвижения рисованных изображений. К. Форх прямо признавал, что в этом проекторе «остановка изображения на определенное время отсутствует».

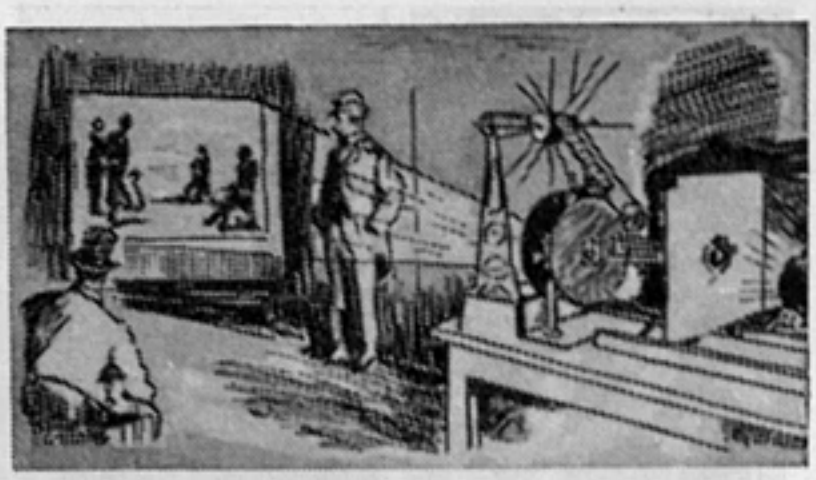
Французские историки кино пытаются доказать, что родоначальником хронофотографии и зачинателем кинематографа является французский астроном профессор Ж. Янсен, который в 1874 году в своем «фотографическом револьвере» применил мальтийский крест.

Но мальтийский крест также не служил и Я. Янсену в качестве механизма для быстрой прерывистой смены изображений. Его аппарат, дававший в течение семидесяти двух секунд только сорок восемь снимков, не имел скачкового механизма для быстрой смены отдельных изображений с целью получения стробоскопического эффекта и не являлся началом той хронофотографии быстрого непрерывного движения, которая стала одной из составных частей кинематографа.

кинематографа — скачкового червячного механизма типа «улитки» для прерывистой смены изображений и проекции простейших стробоскопических изображений на экране перед большой аудиторией, а в другом аппарате, так называемом кинетоскопе, с помощью которого были сняты и проицировались на экран скачущие на лошадях кавалеристы и юноши, бросающие копья, решена проблема хронофотографической съемки непрерывного движения. Чтобы два эти аппарата И. Тимченко стали киноаппаратом в строгом смысле слова, не хватало лишь прозрачной и гибкой пленки.

И. Тимченко понимал значение этой пленки, но он не мог достать ее. М. Фрейденберг в своих воспоминаниях объяснил, почему вместо светочувствительной пленки пришлось временно использовать негативное стекло в виде диска. «Светочувствительной пленки в несколько метров длины, — писал он, — нигде нельзя было найти... Фильмы (пленки) изготовляют лишь «Истмэн» в Америке и «Люмьер» в Париже. Попробуйте закажите им фильмы в сто-двести метров длины... Наверное, сейчас насторожатся: для чего, мол, это? И догадаются».

С 1931 года, после опубликования сообщения американской исторической комиссией Общества киноинженеров в журнале этого же общества (т. 13, № 1), многие стали утверждать, что проектор американского изобретателя Ж. А. Ле Роя (февраль 1894 г.) является первым кинопроектором. Однако проектор Ж. А. Ле Роя, который демонстрировался в Нью-Йорке 5 февраля 1894 года и который впервые стал известен через тридцать семь лет, не имел скачкового механизма.



**Паноптикон У. Латама (1895)**

В апреле 1895 года У. Латам создал аппарат паноптикон, который дополнял кинетоскоп Т. А. Эдисона проекцией на экран, но он также был лишен скачкового механизма для прерывистого движения пленки. Кроме того, паноптикон У. Латама демонстрировался на Франкфорт-стрите, 35 в Нью-Йорке 21 апреля 1895 года, то есть через месяц после публичной демонстрации синематографа братьев О. и Л. Люмьеров в Обществе поощрения национальной промышленности в Париже 22 марта 1895 года.

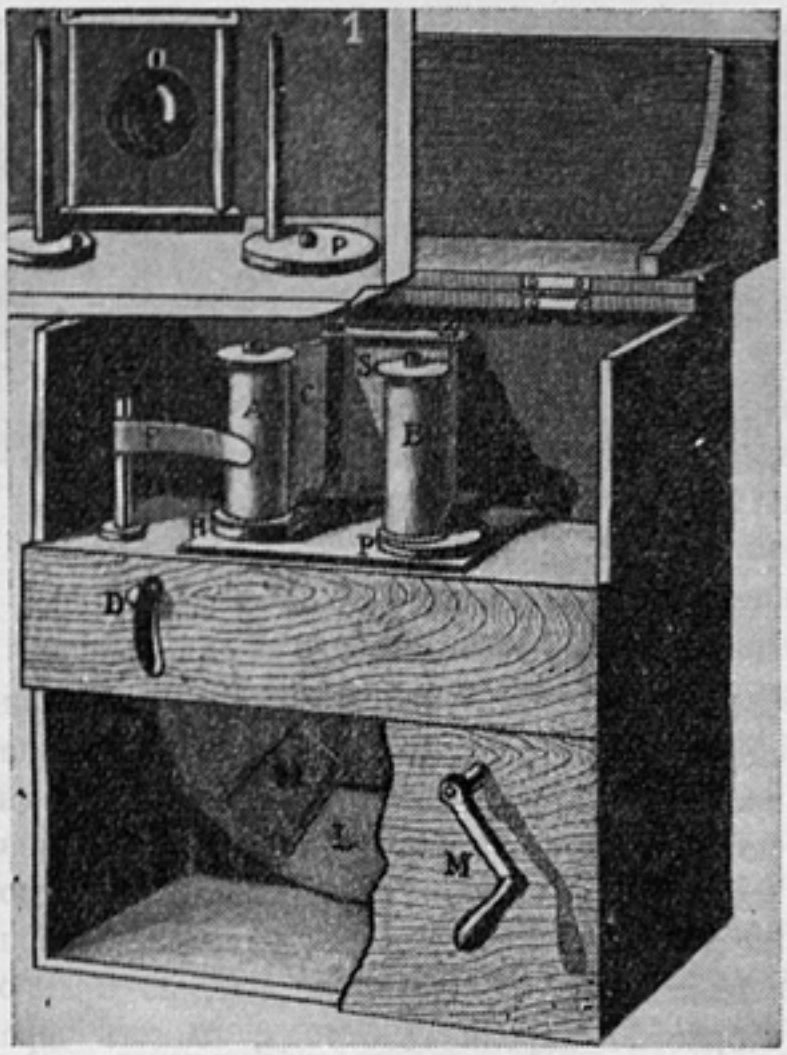
Польский изобретатель Казимир Прошинский в 1894 году разработал первую модель киноаппарата под названием биоплеограф. Одна из моделей биоплеографа К. Прошинского еще перед второй мировой войной находилась в Музее промышленности и техники в Варшаве, другая же модель находится в Музее Альберта и Виктории в Лондоне. В аппарате К. Прошинского, по утверждению польского историка кино В. Евсивицкого в его «Доистории фильма»(1953), был применен особый род зацепления для скачкового продвижения ленты в аппарате.

## VII. ИЗОБРЕТЕНИЕ ПЕРВЫХ КИНОАППАРАТОВ

Собственно кинематограф был изобретен в 1894—1896 годы. Первые киноаппараты самостоятельно создавались многими изобретателями в ряде стран — во Франции, в Германии, в Италии, в Англии, в России и в США. Но до сих пор продолжаются споры о приоритете изобретателей.

Эти споры не являются бескорыстным исканием истины. В США в первое десятилетие XX века насчитывают свыше 2500 судебных процессов из-за кинопатентов.

Во Франции одни считают изобретателями кинематографа братьев О. и Л. Люмьеров, другие — Э. Ж. Марея, третьи — Ж. Демени. В Германии изобретателями кинематографа называют братьев М. и Э. Складановских, показавших свой биоскоп в Берлине 1 ноября 1895 года, на два месяца раньше, чем братья О. и Л. Люмьеры показали свой синематограф, и О. Месстера — создателя кинопроектора с мальтийским крестом (1896). В США утверждают, что кинематограф изобрел Т. Эдисон (1893), а паноптикон У. Латама (1895), синематограф братьев Люмьер (1895), витаскоп Т. Армата (1896) и театрограф Р. Поула (1896) — это



**Хронофотограф со скачковым механизмом «пальцевого» типа Ж. Демени (1894)**

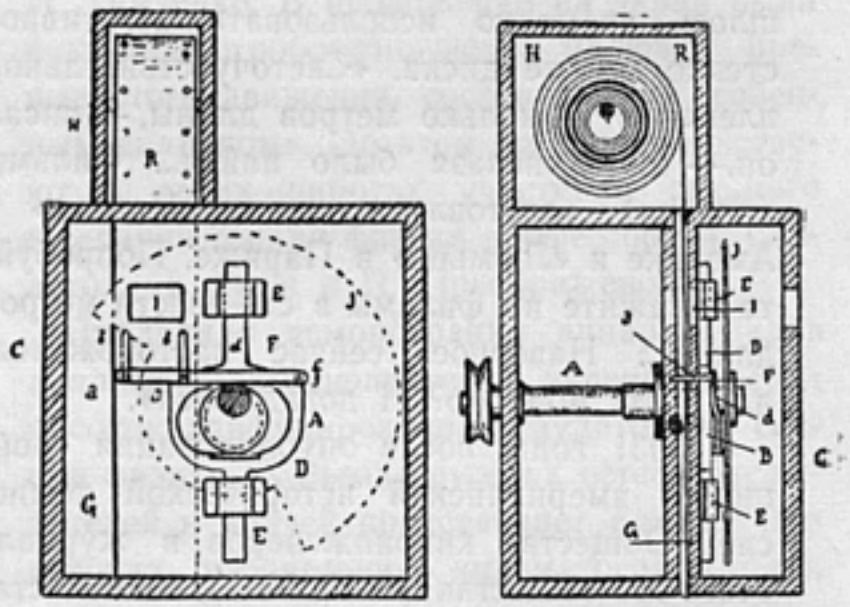
**Братья Луи и Огюст Люмьеры**

только модификации «кинетоскопа» Т. Эдисона. Английские историки считают, что изобретателем кинематографа является У. Фризе-Грин (1889). Каждая из этих версий односторонняя и потому неверна.

Нисколько не умаляя большого значения братьев О. и Л. Люмьеров в деле изобретения кинематографа, нельзя, однако, их признать единственными его создателями.

Первый в мире киносъемочный аппарат хронофотограф со скачковым механизмом типа «пальца» для прерывистого передвижения снимков на целлулоидной пленке был создан Ж. Демени; 10 октября 1893 года он получил французский патент № 233337 и 27 июля 1894 года дополнение к нему.

Братья О. и Л. Люмьеры 13 февраля 1895 года запатентовали другой скачковый механизм для прерывистой смены изображений — грейфер («вилка»). Но первый киноаппарат братьев О. и Л. Люмьеров, который был сконструирован Муассоном и демонстрировался 22 марта 1895 года, был крайне примитивным.



**Чертеж синематографа братьев О. и Л. Люмьеров в их французском патенте № 245032 от 13 февраля 1895 года**

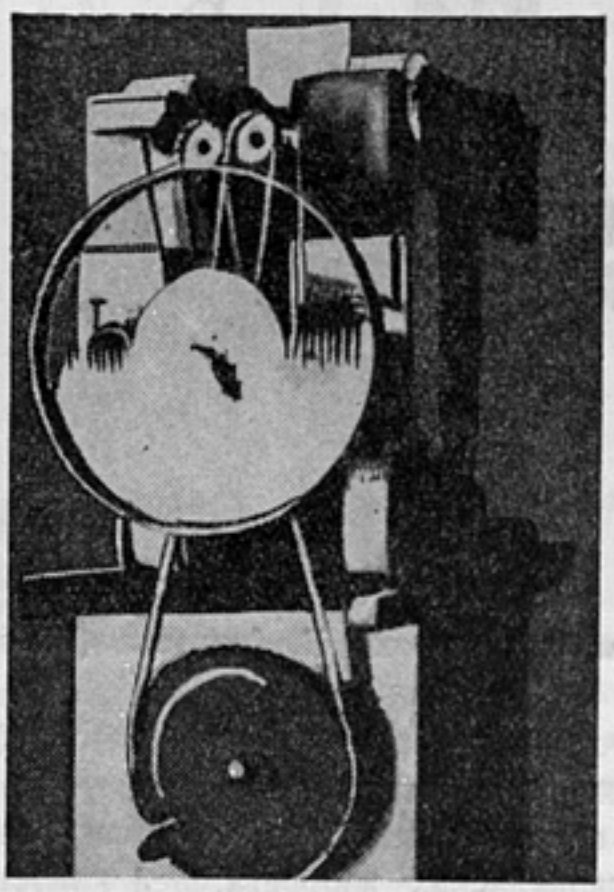
Первый технически удовлетворительный киносъемочный аппарат синематограф середины 1895 года был сконструирован также не самими братьями О. и Л. Люмьерами (О. Люмьер по специальности был химиком, Л. Люмьер — фотохимиком), а инженером-электриком Ж. Карпантье, который хорошо знал механику и еще 30 марта 1895 года получил французский патент № 246246 на аппарат для проекции моментальных фотографий живых сцен на пленочных лентах, называемый синеграф.

Летом и осенью того же года Луи Люмьер снял свыше десяти коротеньких фильмов по десять метров, которые явились основой для коммерческих сеансов конца 1895 — начала 1896 года, и 28 декабря 1895 года открыл первый коммерческий кинотеатр в Гран Кафе на бульваре Капуцинов в Париже.

Синематограф братьев О. и Л. Люмье-

ров — Ж. Карпантье является улучшением хронофотографа Э. Ж. Марея (июнь 1893) и хронофотографа Ж. Демени (октябрь 1893—июль 1894).

Английский изобретатель Бирт Акрес 30 марта 1895 года при помощи «кинетической камеры», которую ему изготовил

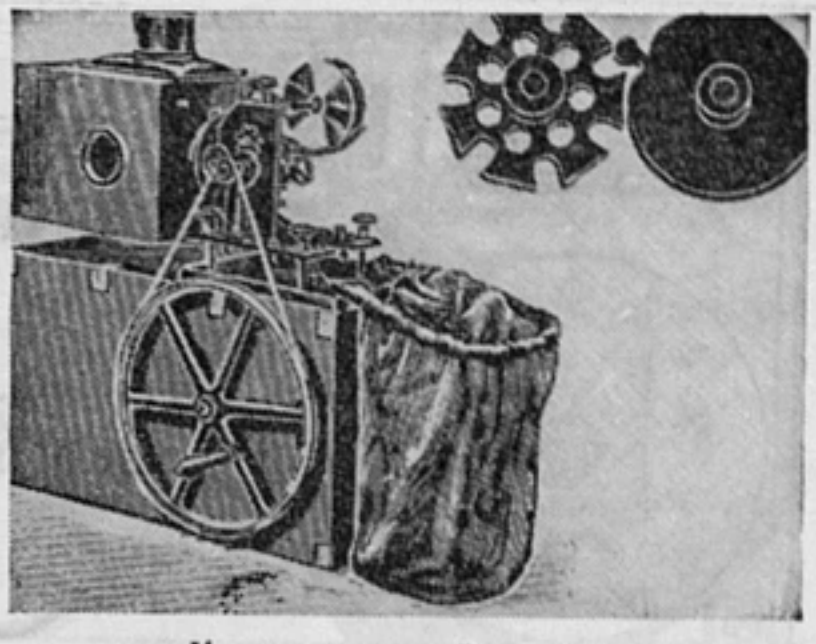


**Одна из моделей биоскопа Макса Складановского (1895)**

Р. У. Поул, произвел киносъемку лодочных состязаний между Оксфордом и Кембриджем. 27 мая 1895 года Б. Акрес получил английский патент № 10474.

В 1895 году Макс Складановский в Германии создал киноаппарат для съемки и проекции фильмов биоскоп и получил германский патент № 88599 от 1 ноября 1895 года. Этим киноаппаратом он снял коротенькие фильмы длиной в один-полтора метра и вместе со своим братом Эмилем демонстрировал их впервые в Винтергартене в Берлине 1 ноября 1895 года, то есть на два месяца раньше первого публичного показа фильмов братьев О. и Л. Люмьеров в Париже 28 декабря того же года. Первоначально проектор биоскоп представлял собой двойной проектор с двумя кольцеобразно склеенными, бесконечными полосами фотографической целлулоидной пленки «Кодак» шириной в 45 *мм*.

28 февраля 1896 года английский изобретатель Р. У. Поул публично демонстрировал созданный им кинопроектор в Королевском



**Кинопроектор Р. Поула (1896)**

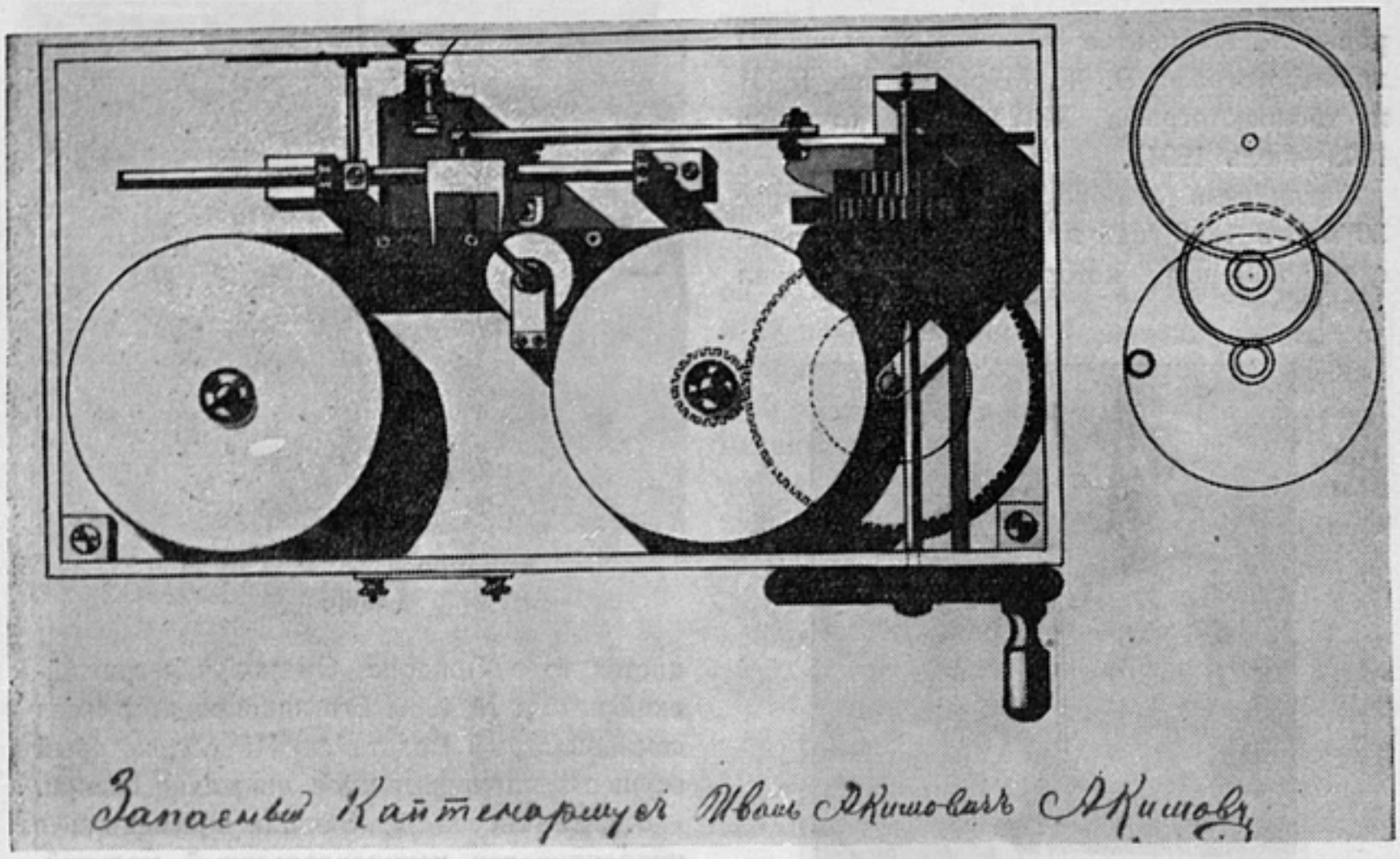
институте в Лондоне. Он получил английский патент № 4686. Его кинопроектор имел семилопастный мальтийский крест, который осуществлял прерывистое движение пленки.

В. Контенсуза и Бюнцли применили в киноаппаратах четырехлопастный мальтийский крест — тот тип скачкового механизма, который преобладает в современных кинопроекторах. Они получили французский патент № 261922 от 14 ноября 1896 года.

До 1949 года никто из историков кино не интересовался русскими учеными и изобретателями, внесшими вклад в изобретение кинематографа, и даже не допускалась мысль, что русские ученые и изобретатели второй половины XIX века могли самостоятельно ставить и решать проблемы, связанные с изобретением отдельных элементов кинематографа, прототипов кинематографа и первых киноаппаратов.

Автор этой статьи в 1949—1950 годах разыскал и в 1950—1954 годах частично опубликовал забытые и неизвестные историкам кино важные документы и архивные материалы по истории изобретения кинематографа в России.

В первой половине 1896 года русские изобретатели Алексей Самарский и Иван Акимов создали две конструкции кинематографа с оригинальными скачковыми механизмами. 5 августа 1896 года А. Самарский получил охранительное свидетельство на хрономотограф со скачковым механизмом в виде равномерно вращающегося диска с одним зубом, а И. Акимов 12 августа 1896 года — охранительное свидетельство на стробограф со скачковым механизмом фрикционного типа (прерывистое вращение гладкого барабана, покрытого резиной).



**Авторский чертеж стробографа со скачковым механизмом И. Акимова (1896)**

А. Самарский не только самостоятельно изобрел киноаппарат, но и в своей первой модели проявил зрелость кинотехнической мысли и опередил на много лет дальнейшее развитие киноаппаратуры. Аппарат А. Самарского имел оригинальный скачковый механизм для прерывистого передвижения пленки: равномерно вращающийся диск с одним зубом, который на полуокружности прерывисто передвигает ленту, и, кроме того, прототип контргрейфера — фиксирующего устройства, входящего в перфорации («круглые дырочки»). В своем описании аппарата А. Самарский указывал, что «зубчики колесиков находятся на противоположной стороне ленты, и лента удерживается зубчиками от рычажка». Надо напомнить, что контргрейфер появился лишь в 1912 году, в аппарате Белл и Хауэлл.

А. Самарскому принадлежит также важная идея «пульсирующей рамки», осуществляющей плотное зажатие пленки в фильмовом канале только в момент ее покоя. Надо напомнить, что «пульсирующая рамка» появилась тридцать лет спустя — в 1927 году — в аппарате А. Дебри «Парво», модель «L».

Русские изобретатели кинематографа не только шли самостоятельным путем, но в ряде случаев опережали западноевропейских и американских изобретателей киносъемочных и кинопроекционных аппаратов.

В Германии немецкий изобретатель О. Месстер в середине 1896 года создал кинопроектор с пятилопастным мальтийским крестом. Вскоре он стал выпускать кинопроекторы с четырехлопастным мальтийским крестом.

В США 26 мая 1896 года Чарлз Ф. Дженкинс получил патент № 560800 на «кинематографическую камеру».

В феврале 1896 года американский изобретатель Т. Армат создал несовершенный кинопроектор витаскоп, который демонстрировался в мюзик-холле Костера и Биала 23 апреля 1896 года. В сентябре 1896 года он внес в свой кинопроектор дополнение — четырехлопастный мальтийский крест. На эту более совершенную, но не оригинальную модель он получил патент № 576185 от 2 марта 1897 года.

Таким образом, кинематограф возник как результат достижений мировой науки и техники во второй половине XIX века.

# ВЕЛИКАЯ КУЛЬТУРА ВЕЛИКОГО НАРОДА

За последнее время киноискусство Китая достигло серьезных успехов. Оно входит неотъемлемой составной частью в китайскую культуру, которая развивается на базе своих многовековых традиций. Использование богатейшего культурного наследства, накопленного за тысячелетия великим народом, позволяет самому молодому из искусств — кино — уверенно выполнять свой долг служения народу. Нельзя правильно понять путей развития китайского кинематографа, не обращаясь к сокровищнице многовековой китайской культуры.

«За долгий период существования феодального общества, — говорил Мао Цзэдун, — в Китае была создана замечательная культура. Разобраться в процессе развития этой древней культуры, выкинуть из нее всю феодальную рухлядь, взять ее демократическое зерно — вот необходимое условие развития новой национальной культуры и укрепления веры нации в свои силы».

Выполняя это указание Китайской коммунистической партии, деятели литературы и искусства бережно осваивают историческое наследие китайской нации в области культуры.

Своими корнями китайская культура уходит вглубь веков. Самым старым литературным памятником китайского народа является относящаяся к XI—VII векам до нашей эры «Книга песен» («Шицзин»). В ней собрано более 300 народных стихотворений и песен — плясовых, обрядовых, застольных и т. п. Развитие китайской литературы тесно связано с именами таких великих поэтов и писателей, как Цюй Юань (340—278 гг. до н. э.), Тао Юань-мин (365—427 гг. н. э.), Ли Бо (Ли Тай-бо — 701—762 гг.), У Чэн-энь (1500—1582 гг.), У Цзинь-цзы (1701—1754 гг.) и многие другие.

Древние традиции имеет и театральное искусство Китая. Первая театральная школа создана еще в VIII веке. К этому времени восходит зарождение музыкальной драмы, сформировавшейся окончательно в X—XII веках. К середине XI века относится изобретение Би Шэном способа печатания с наборных литер. В XII веке написана такая широко известная и за пределами Китая драма, как «Западный флигель» Ван Ши-фу.

В XIV веке появляется классический китайский исторический роман. На основе обработки бытующих из поколения в поколение рассказов создаются такие произведения, как «Троецарствие» и «Речные заводи». Необходимо отметить, что двухтомник «Троецарствие», изданный в прошлом году на русском языке, разошелся буквально в один день. Этот факт свидетельствует о том, что китайская литература уже давно завоевала себе заслуженную популярность и успех у самых широких кругов читателей.

В первой половине XVI века У Чэн-энь создает фантастический роман «Путешествие на Запад» («Сиюцзи»), рассказывающий о необыкновенных приключениях монаха-паломника. Роман «Цзинь, Пин, Мэй», относящийся к этому же времени, показывает вырождение аристократии. Вскоре появляются знаменитые новеллы Пу Сун-лина «Рассказы о чудесах из кабинета Чжао», переведенные на многие языки. На русском языке они недавно вышли новым изданием.

Роман великого писателя Цао Сюэ-циня «Хунлоумын» («Сон в красном тереме»), вышедший в свет в середине XVIII века, занимает почетное место в сокровищнице китайской литературы, как шедевр реалистического искусства, рисующий правдивую картину жизни аристократии.

К середине XIX века относится создание пекинской, или столичной оперы. Наиболее

известными спектаклями этой классической музыкальной драмы, пользующимися неизменным успехом у зрителей, являются «Переполох в небесном дворце», «Гуй-фэй опьяненная», «Ло Шэнь» и другие.

Шаосинская опера значительно моложе пекинской. Еще в начале этого века она была широко распространена среди крестьян уезда Шэнсянь, провинции Чжэцзян и вскоре получила бурное развитие. Ее мелодии близки к народному речитативному пению. Вместе с тем в ней нашел широкое применение опыт современного сценического искусства, что в сочетании с народной формой оперы дало прекрасный эффект. Самым известным произведением шаосинской оперы является «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», в основе которой лежит прекрасная народная легенда о двух влюбленных.

В последнее время в стиле шаосинской оперы поставлено несколько новых пьес, в том числе опера «Тетушка Син-линь» по рассказу писателя Лу Синя «Моление о счастье».

Развитие всей китайской культуры получило новое направление и новый размах после образования 1 октября 1949 года Китайской Народной Республики. Но движение за новую культуру возникло значительно раньше — с начала «движения 4 мая» 1919 года, которое было направлено против засилия империализма и феодализма.

Характеризуя смысл происходящей в стране культурной революции, Мао Цзэ-дун указывал:

«Мы уничтожим ту старую культуру китайской нации, которая неотделима от старой политики и старой экономики, и создадим новую культуру китайской нации, также неотделимую от ее новой политики и новой экономики».

Борьба за новую культуру тесно связана с именем Лу Синя (1881—1936). «Лу Синь, — подчеркивает Мао Цзэ-дун, — был величайшим и отважнейшим знаменосцем новой культурной армии. Лу Синь был не только великим литератором, но и великим мыслителем и великим революционером... Именно Лу Синь был самым справедливым, самым твердым, самым преданным, самым пламенным, самым великим национальным героем, который от имени большинства народа начал штурм позиции врага на фронте литературы».

Новая китайская культура воспитывала народ, пробуждала его самосознание, поднимала на борьбу против вековых устоев феодализма, против гнета империализма и чанкайшистской реакции. Эта борьба, вдохновляемая и руководимая Коммунистической партией Китая, завершилась победой. Немалая заслуга в этом новой китайской литературы, нового искусства.

Огромное значение для плодотворного развития литературы и искусства по пути служения народу имели выступления Мао Цзэ-дуна в мае 1942 года в центре освобожденных районов Яньане на совещании работников литературы и искусства. Он указал, что главнейшая задача работников литературы и искусства заключается в создании партийной литературы, партийного искусства для широких народных масс. Эта литература должна быть доступной каждому трудящемуся.

Идя по пути, указанному Коммунистической партией Китая и ее вождем Мао Цзэдуном, деятели культуры создали ряд произведений, получивших широкое признание народных масс. Присуждение Сталинских премий за 1951 год Дин Лин за роман «Солнце над рекой Сангань», Чжоу Ли-бо за роман «Ураган» и драматургам Хэ Цзинчжи и Дин Ни за героическую драму «Седая девушка» явилось признанием международного значения китайской литературы. Несколько раньше группа китайских кинематографических работников была удостоена Сталинских премий за участие в создании фильмов «Освобожденный Китай» и «Победа китайского народа».

Уделяя большое внимание подготовке художественных кадров, народное правительство создало в Пекине театральное училище, Центральную театральную академию, Китайскую театральную научно-исследовательскую академию и другие учебные заведения и научные учреждения. Растет сеть театров. К концу прошлого года в стране имелось 148 театров и более 1600 профессиональных театральных трупп, выступающих как в городе, так и в деревне.

Большим успехом пользуются театральные постановки на современные темы: «Песнь о красном знамени», «Выросшие в боях», «Лю Ху-лань», «Седая девушка», «Ван Гуй и Ли Сян-сян» и другие.

Первый китайский фильм был создан только в 1917 г. Под влиянием «движения

4 мая» 1919 года в китайской кинематографии намечается прогрессивное течение, развитию которого всячески препятствовала реакционная клика Чан Кай-ши. Все же прогрессивные китайские киноработники сумели создать ряд патриотических картин. Можно назвать «Песнь рыбака», премированную на международном фестивале в Москве в 1935 году, а также «Новые женщины», «Большой путь» и другие. В освобожденных районах были созданы документальные фильмы «Первый народнополитический совет в Яньане», «Единство фронта и тыла», «Яньань и 8-я армия» и другие.

После победы народной революции прогрессивные киноработники объединились вокруг нескольких киностудий, выпустивших большое количество фильмов, которые пользуются широкой известностью и успехом в Китае, Советском Союзе и других странах. Среди этих фильмов известные советскому зрителю: «Искры», «Дочери Китая», «Седая девушка», «Стальной солдат», «Повесть о новых героях», «Ворота № 6» и другие. Ряд фильмов отмечен премиями на международных кинофестивалях.

Свидетельством значительного роста китайской кинематографии явился большой успех прошедшего в конце прошлого года в Советском Союзе фестиваля китайского киноискусства. Показанные тогда четыре новых фильма — «Срочное письмо», «Драконов ус», «Отрубим лапы дьяволу» и «Смелая разведка» — порадовали советских зрителей глубиной содержания, прекрасной игрой артистов, хорошей режиссерской и операторской работой.

Китайские киноработники поднимают в своих фильмах жгучие проблемы жизни народа, откликаются на основные вопросы социалистического строительства, смело борются с отсталым, пропагандируют передовое. Все больше фильмов посвящается трудовой жизни китайского народа. Так, высокую оценку зрителей и прессы получил новый художественный кинофильм «Великое начинание», повествующий о трудовых буднях рабочих металлургического завода.

Не забывают кинематографисты и великую сокровищницу народного творчества, таящую в себе огромное количество интересных сюжетов для прекрасных фильмов. Так, шаосинская опера «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» приобрела на экране новую жизнь, засверкала яркими красками. Показанная в дни VIII Международного кинофестиваля в Канне, эта картина имела большой успех у зрителей.

Китайские кинематографисты, как и писатели, художники, музыканты, претворяют в жизнь указание Мао Цзэ-дуна о том, что деятели новой культуры «должны принять богатое литературное и художественное наследство и лучшие литературные и художественные традиции старого Китая» и создают на основе старых народных жанров произведения, наполненные новым содержанием.

Бесспорны успехи всех областей культуры народного Китая. Литература и театр, кино и музыка — все получило новое развитие, обогатилось новыми формами, новым содержанием.

Но было бы ошибкой думать, что становление новой культуры проходит без борьбы. Здесь, как и на других участках социалистического строительства, идет ожесточенная борьба со всеми, кто мешает движению вперед, кто старается сбить литературу и искусство с правильного пути.

Некоторые литературоведы, не отрешившиеся от буржуазной идеологии, пытались переоценивать с идеалистических позиций классические произведения, чтобы таким образом ослабить их роль в духовном воспитании народа.

Так, литературовед Юй Пин-бо, длительное время занимавшийся исследованием «Хунлоумына», в ряде статей отрицал реалистический характер этого великого произведения, его антифеодальную направленность и обличительный характер. Взгляды Юй Пин-бо на роман полностью совпадают со взглядами реакционера Ху Ши, сбежавшего в Соединенные Штаты.

В прошлом году два молодых литературоведа поместили в журнале Шаньдунского университета статью, критикующую Юй Пин-бо. ЦК КПК признал эту критику правильной, и центральный орган КПК «Женьминьжибао» опубликовал специальную статью об ошибках в изучении романа «Хунлоумын». Так было положено начало разоблачению идеалистических взглядов Юй Пин-бо.

В последние годы были и такие факты, когда идеализировалась роль исторических личностей прошлого и им приписывались несуществующие заслуги. Эту ошибку допустили авторы сценария исторического

фильма «Жизнь У Сюня». На страницах партийной печати в 1951 году этот сценарий был подвергнут резкой критике за проповедуемые в нем идеи реакционного реформизма и гибельного для народа пути «индивидуальной борьбы».

Недавно Коммунистическая партия Китая разоблачила контрреволюционную группу Ху Фына, занимавшуюся подрывной деятельностью и в области литературы и искусства. Выступавший в качестве критика и литературоведа, Ху Фын являлся старым гоминдановским агентом, обманным путем пробравшимся в ряды Коммунистической партии. Маскируясь под «марксиста», он выполнял прямые указания империалистической реакции и чанкайшистской клики, проповедовал буржуазную идеологию в области литературы и искусства, ратовал за отрыв художников от народных масс, за беспартийность искусства, требовал невмешательства партии в вопросы художественного творчества.

Ху Фын выступал против того, чтобы писатели овладевали коммунистическим мировоззрением и изучали марксистско-ленинскую теорию. Таким путем Ху Фын пытался их обезоружить.

Он выступал и против идеологического перевоспитания писателей, утверждая, будто идеология индивидуализма ничем не отличается от идеологии коллективизма. Так он пытался ограничить творчество писателей узким кругом сугубо личных тем, пытался помешать им воссоздавать картины жизни общества.

Стоя на антинаучных, антимарксистских позициях, Ху Фын выступал против национальных форм в литературе и искусстве. Тем самым он отрицал известное положение о том, что искусство, создаваемое освобожденным народом, должно быть «национальным по форме и социалистическим по содержанию». Такое отношение Ху Фына к самобытной китайской культуре являлось глумлением над национальной гордостью народа.

Ху Фын был ярым сторонником аполитичного, «чистого искусства», искусства ради искусства, пытаясь ослабить помощь, которую художники оказывают Коммунистической партии в воспитании трудящихся.

Китайский народ разоблачил подлинную сущность этого контрреволюционера. «Женьминьжибао» пишет, что, как показывают факты, Ху Фын и его сторонники — это кучка злейших врагов китайского народа, имевших тесную связь с империалистами, с разбойничьей бандой Чан Кай-ши и пытавшихся осуществить их коварные замыслы.

Разоблачение контрреволюционной группы Ху Фына, критика буржуазных взглядов Юй Пин-бо, бесспорно, окажут благотворное влияние на дальнейшее развитие китайской литературы и искусства. Шестисотмиллионный китайский народ строит новую жизнь в героической борьбе, преодолевая яростное сопротивление врагов. Новая литература и искусство, помогая в этой борьбе народу Китая, вместе с тем крепнут сами.

Советские люди с огромной любовью следят за развитием новой китайской культуры. Они радуются каждому новому удачному произведению вместе со всем китайским народом, который на основе многовековых традиций двигает дальше по социалистическому пути свою культуру.

**С. Иванько**

Б. ДОБРОДЕЕВ

# ИЗ АВСТРИЙСКИХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ

Столицу Австрии Вену по праву считают одним из красивейших городов Европы. Каждая эпоха вносила в него что-то новое, оставляла свой след. Строгая красота готических ансамблей, над которыми господствует шпиль древней Стефанкирхи, угрюмый дворец Габсбургов и собор св. Карла—все эти замечательные памятники зодчества украшают австрийскую столицу. А рядом вы встретите сегодня в Вене и ультрасовременные здания: напротив старинной готической церкви—уродливую, кубической формы коробку.

От Рингштрассе — широкой зеленой магистрали, кольцом опоясывающей город,— разбегаются во все концы кривые улочки, сохранившиеся еще с незапамятных времен. Дома на этих улицах давным-давно уже надстроены, но верхние этажи так состарились, что их не отличишь от нижних. По этим узеньким улицам едва могут разъехаться две автомашины. Да и центральные магистрали слишком узки — потоки машин текут медленно, подолгу замирая у перекрестков. Шоферы шутливо говорят, что этот город не приспособлен для современного транспорта. Вена не любит шума машин, грохота «подземной» дороги, поезда которой несутся прямо под открытым небом, по дну неглубоких каналов, проложенных по соседству с улицами.

Попадая впервые в этот город, слывший некогда музыкальным центром Европы, невольно вспоминаешь великие имена Моцарта, Бетховена, Шуберта, Листа...

Вена — родина классической оперетты, родина «короля вальсов» Иоганна Штрауса. В живописном городском саду сохранилась ажурная летняя беседка, в которой некогда выступал оркестр под управлением самого композитора.

Вена до наших дней сохранила горячую любовь к жизнерадостной музыке Штрауса. Но сегодня его вальсы порой звучат совсем не так беззаботно и идиллически...

Пройдитесь морозным зимним вечером по залитой огнями реклам Мариехильфештрассе — одной из центральных улиц города, — по которой снуют роскошные лимузины, останавливающиеся у подъездов фешенебельных отелей и ресторанов. На перекрестке вы увидите шарманщика, играющего мелодию из оперетты «Цыганский барон»... А немного подальше, возле монумента, воздвигнутого по случаю чудесного избавления города от чумы, группа безработных музыкантов дает концерт под открытым небом. Их оркестр исполняет вальс Штрауса «Сказки венского леса». Пожилая женщина протягивает прохожим открытки с программой концерта. Но редко кто заинтересуется программой — слишком много таких оркестров выступает сегодня на площадях Вены.

Так напоминает о себе безработица — тяжелое последствие «аншлюсса» и экономической разрухи, вызванной войной, в которую Австрия была втянута Гитлером.

## „СЧАСТЛИВЫЙ ФИНИШ"

Больнее всего ударила безработица по тем, кто стоит на пороге самостоятельной жизни. Судьба молодежи глубоко волнует и тревожит общественность Австрии. Это и побудило группу прогрессивных кинематографистов (авторы сценария журналисты Рут Виден, В. Фризе и Ф. Лоренц, режиссер А. Вергано) выступить с фильмом «Счастливый финиш» («Судьба за рулем»).

В основу фильма положена нашумевшая история «юного похитителя автомашин», о котором много писала австрийская пресса. Крестьянский парнишка Франц Пойнтнер увлекается техникой. Он оборудовал в тайне от отца любительскую мастерскую на чердаке, где проводит все свободное время.

Но вряд ли суждено было когда-нибудь осуществиться мечте паренька: призвание—

**«Счастливый финиш»**

призванием, а работа — работой. Отец, который батрачит у деревенского богатея Бруннера, никак не может вырваться из долгов, а потому и слышать не хочет о том, чтобы сын его — второй мужчина в семье и главный помощник — уехал в город.

Однажды Франц (давно уже научившийся водить автомобиль) залюбовался автомашиной Бруннера, сел за руль и машинально, не отдавая себе отчета в происходящем, включил мотор... Машина срывается с места. Забыв обо всем на свете, Франц мчится по шоссе. Он приходит в себя далеко от родного села, когда бензин в баке совершенно иссяк. Здесь его и схватила полиция, обвинив в краже автомобиля.

Падкая на сенсацию пресса спешит под огромными заголовками сообщить о «юном воре», «специализировавшемся на угоне автомашин».

Францу удается бежать в город.

Сильное впечатление производят эпизоды, рассказывающие о поисках Францем работы.

Ни в мастерских, ни в гаражах, ни в магазинах, ни на бирже труда — нигде не нужны рабочие руки. Никому нет дела в этом большом равнодушном городе до судьбы одинокого паренька.

Только солидарность простых людей, тружеников, знающих, что такое остаться на улице без гроша в кармане, и выручает Франца.

Горячее участие в судьбе крестьянского парня принимает молодая учительница Моника Зайлер, безработный брат которой был завербован в иностранный легион — в войска колонизаторов. Сама Моника тоже потеряла работу, но мужественно борется за то, чтобы найти место Францу.

**«Счастливый финиш»**

**«Счастливый финиш»**

Большую помощь оказывает в этом и ее знакомый Бергман — в прошлом юрист, вынужденный из-за отсутствия работы по специальности служить секретарем владельца фирмы.

Через много злоключений приходится пройти крестьянскому пареньку, прежде чем ему посчастливилось с помощью простых, отзывчивых людей найти место ученика в авторемонтной мастерской, созданной безработными.

Роль Франца очень искренне и убедительно сыграна В. Шацем. Этому юноше хорошо понятны и знакомы переживания героя — ведь и ему самому с большим трудом удалось найти место ученика на одном из венских заводов.

«Счастливый финиш» — первая прогрессивная австрийская картина, целиком построенная на современном материале, — перекликается в какой-то степени (не только по теме, но и по стилю) с итальянскими кинофильмами «Шуша», «Похитители велосипедов», «Мечты на дорогах» (хотя значительно уступает им по художественным достоинствам). Да это и не случайно: группу создателей фильма «Счастливый финиш» возглавил прогрессивный итальянский кинорежиссер Альдо Вергано (который известен советским зрителям по фильму «Чертово ущелье», поставленному им в содружестве с польскими кинематографистами).

Творческой манере Вергано чужды какие-либо мелодраматические эффекты, искусственность, надуманность и фальшь. Как правило, он посвящает свои картины темам, подсказанным самой действительностью.

Сценарий Виден, Фризе и Лоренца привлек внимание Альдо Вергано своей

**«Счастливый финиш»**

достоверностью и актуальностью. Режиссер увидел тему, злободневную для многих капиталистических государств.

Картина, отличающаяся строгостью и суровостью красок, почти целиком снята на натуре — в сельской местности, на дорогах страны, на площадях и улицах Вены. В съемках принимали участие крестьяне, рабочие, подростки. На ряд главных ролей (включая и роль героя фильма) были приглашены не актеры, а рядовые крестьяне и рабочие.

Фильм не лишен больших недостатков. Отсутствие драматургического профессионализма у авторов сценария повлекло за собой некоторый схематизм образов, вялость действия, однообразие языка. Режиссер же, не знакомый с бытом и нравами чужой страны, не обогатил сценарий живыми деталями. Слабое знание немецкого языка мешало ему отрабатывать с актерами психологический рисунок образов. Картина получилась немного затянутой и несколько суховатой.

И все же, несмотря на эти художественные просчеты, появление картины, правдиво рассказывающей о современной австрийской действительности, следует признать большим достижением. Именно так и расценивает ее прогрессивная австрийская общественность.

### *НОВЫЕ СИЛЫ АВСТРИЙСКОГО КИНО*

Одна из австрийских киностудий — «Венфильм ам Розенхюгель», которая в состоянии создавать три-четыре цветных кинокартины в год, первое время выпускала продукцию, сделанную по шаблонам и сюжетным стандартам буржуазного кинематографа: «Дитя Дуная», «Потерянные мелодии», «Приключения в замке», «Весна на льду», «Сердце женщины» и т. п.

В последние годы на студии появились новые творческие силы — художники, которым дорого настоящее искусство и которые хотят помочь австрийскому кино выйти из тупика. Правда, они еще редко обращаются к современным темам (за исключением фильма «Счастливый финиш», созданного на этой студии), но картины их глубоко человечны, обращены к светлым чувствам, несут благородные идеи.

В 1953 году молодой австрийский режиссер Кольм-Вельте поставил здесь свою вторую картину—«Франц Шуберт»,—являющуюся серьезным вкладом в австрийское национальное киноискусство. Фильм этот воспроизводит жизненный путь великого композитора, не получившего достойной оценки при жизни.

Пессимистическая окраска фильма и несколько спорная трактовка образа композитора не мешают занести эту картину в ряд серьезных и интересных произведений прогрессивного австрийского кино.

Наиболее яркой фигурой среди деятелей искусства, пришедших в последние годы на «Венфильм», является выдающийся театральный режиссер и актер Карл Парилла, отдавший сцене четверть века своей жизни. Его имя известно каждому австрийцу, его искусство любимо народом. Парилла — активный антифашист, пламенный патриот, ныне член Коммунистической партии. Когда австрийские правители продали страну Гитлеру, Парилла эмигрировал в Швейцарию и там вместе с группой прогрессивных деятелей австрийского театра, покинувших родину, создал театр антифашистского направления.

После освобождения Австрии Парилла получил приглашение от крупнейших театров Вены. Он был полон новых творческих замыслов, но не скоро удалось ему их осуществить. Кое-кому пришлись не по вкусу смелые выступления Париллы в защиту мира и демократии. Словно по мановению волшебной палочки, двери венских театров закрылись перед выдающимся мастером сцены. В реакционной печати началась травля талантливого артиста и честного художника. У Париллы было отнято самое дорогое, без чего он не мог жить, — искусство, радость общения со зрителями, с народом.

Но Парилла не сдался, не отказался от своих убеждений. И тогда на помощь любимому актеру пришли простые зрители — рабочие, служащие, прогрессивная интеллигенция. Они помогли ему и его товарищу по искусству Гейнцу — другому крупному актеру и режиссеру, судьба которого во многом схожа с судьбой Париллы, — создать новый театр «Скала», первый в Австрии театр прогрессивного направления. В его труппу вошли известные актеры, вынужденные оставить работу в других

театрах из-за своих политических убеждений, а также артистическая молодежь, разочаровавшаяся в буржуазном театре и мечтавшая о настоящем большом искусстве.

Новый театр с первых же шагов своей деятельности твердо встал на реалистические позиции. Его девизом стали горьковские слова: «Человек — это звучит гордо». В репертуар вошли пьесы современных прогрессивных драматургов, советские пьесы, произведения мировой (в том числе и русской) классики. С большим успехом идут здесь и пьесы любимых австрийских драматургов Нестроя и Раймунда — писателей самобытных и глубоко национальных по духу своего творчества.

Много радости доставил зрителям горьковский спектакль «Мать» в сценарном переложении и в постановке Б. Брехта.

На какой бы спектакль вы ни попали в «Скалу», вас обрадует живая, горячая мысль режиссерского замысла, талантливая игра актеров, творческая смелость и взыскательность всего коллектива. Все, что свойственно творческому лицу «Скалы», Карл Парилла принес с собой и на студию «Венфильм», где в 1954 году он дебютировал как кинорежиссер, поставив фильм «Любимец Вены».

До этого Парилла выступал в кино только как актер. Наиболее крупная его работа в кино — исполнение главной роли в фильме ДЕФА «Август Бебель», за что Парилла был удостоен звания лауреата Национальной премии ГДР.

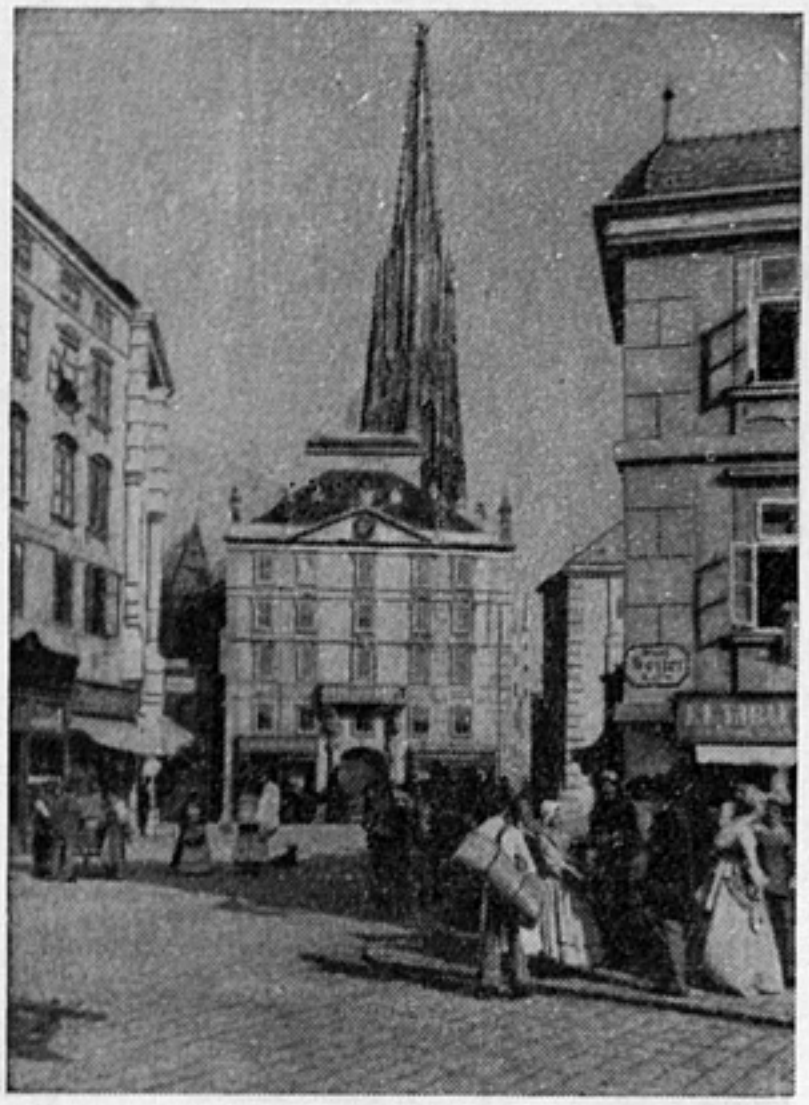
Для своего режиссерского дебюта в кинематографе Парилла выбрал сценарий прогрессивного австрийского писателя и журналиста Теодора Оттавы, посвященный жизни и творчеству знаменитого актера Александра Жирарди — соратника Штрауса и основоположника реалистической школы на австрийской сцене.

Казалось бы, отдаленная эпоха мало могла интересовать художника, для которого дороже всего в искусстве современная тема. Но выбор Париллы был не случайным. За незамысловатым сюжетом, за рядом комедийных и драматических ситуаций сценария Парилла уловил главную тему этого произведения — тему служения художника своему народу.

Искусство Жирарди — великого комика и замечательного трагического актера —

Карл Парилла в роли Жирарди («Любимец Вены»)

М. Шинауэр в роли Марии Гайстингер («Любимец Вены»)



**Декорация, выстроенная во дворе студии для съемок фильма «Любимец Вены»**

до сих пор живо в памяти австрийского народа, хотя уже мало осталось людей, видевших знаменитого артиста на сцене. Сила таланта Жирарди заключалась в жизненности создаваемых им образов, в их ярком национальном характере.

Создавая образ великого актера, побор-

ника правды, друга народа, защитника всех угнетенных и обездоленных, Парилла как бы призывает художников сцены вернуться к плодотворным реалистическим традициям, к народным, национальным истокам творчества, без чего немыслимо большое искусство, которое нужно людям, ибо помогает им жить и бороться за лучшее будущее. Если вспомнить репертуар австрийских театров и кино десяти последних лет, забитый дешевыми мелодрамами, детективами, бульварщиной и бесконечными ревю, то станет особенно очевидной злободневность «исторического фильма» Париллы.

В непринужденной манере, с типично венским юмором рассказывая об артистическом пути Жирарди, фильм подводит зрителя к пониманию драгоценных истоков творчества Жирарди, раскрывает сильные стороны его самобытного таланта.

Многогранное мастерство Париллы помогает ему успешно раскрыть наиболее сильную сторону дарования Жирарди — перевоплощение. Правда, местами Парилле-режиссеру изменяет чувство высокой требовательности, а Парилле-артисту — чувство меры: он слегка «переиграл». Но в целом артисту удалось создать обаятельный образ подлинно народного художника и с большим искусством показать героя и в лирических, и в острокомедийных, и в глубоко драматических сценах.

Картина «Любимец Вены» пробудила в австрийском народе чувство гордости за свое национальное искусство, за свой национальный театр, за его демократические традиции.

Картина вернула миллионам австрийских зрителей их любимого актера — Карла Париллу, которого они много лет не могли увидеть на экране.

**«Любимец Вены»**

**Карл Парилла в роли Жирарди («Любимец Вены»)**

Австрийская печать после долгого молчания снова заговорила о таланте Париллы. Одна из австрийских газет так озаглавила сообщение по поводу этого фильма: «Любимый австрийским народом артист играет великого венского актера».

### *„САМОЕ ИНТЕРЕСНОЕ!“*
### *„САМОЕ АКТУАЛЬНОЕ!“*

Этими словами начинается каждая программа в венском кинотеатре хроникальных фильмов «Оне паузе» («Без перерыва»). Войти сюда и выйти можно в любое время: киножурналы демонстрируются здесь с утра до глубокой ночи, не делясь при этом на сеансы.

«Оне паузе», пожалуй, наиболее посещаемый из всех венских кинотеатров. Здесь всегда можно познакомиться с самыми последними новостями международной жизни, событиям мира искусства, спорта, науки и техники.

Часто обновляющиеся программы хроники «Оне паузе» состоят из киножурналов, спортивного репортажа, мультипликационных, научно-популярных фильмов и видовых очерков.

Конечно, не все эти программы равноценны по качеству и содержанию. Иногда они бывали засорены случайным материалом, тенденциозно освещавшим события международной жизни, иногда становится чересчур назойливой и крикливой входящая в программу сеанса торговая кинореклама; иной репортаж портит сенсационная манера подачи материала.

При всем этом нельзя не отметить достоинств венской кинохроники. Это, прежде всего, ее высокая оперативность, которая позволяет каждую субботу рассказать зрителям с экрана о событиях истекшей недели.

Другое достоинство — разнообразие тем и сюжетов, разнообразие материала и форм его подачи. Обращает на себя внимание умелая выразительная манера киноповествования, лаконизм изложения (большинство хроникальных сюжетов длится не более двух-трех минут).

Из номера в номер в хроникальные программы включаются документальные очерки, знакомящие зрителя с различными областями национальной австрийской культуры, с прошлым страны, с историей и современным состоянием австрийского театра, живописи, архитектуры, музыки и хореографии.

В каждой программе хроники есть раздел, посвященный зарубежной жизни. Киноматериал поступает сюда почти из всех стран мира.

Здесь можно увидеть карнавал в Рио-де-Жанейро и испытание нового скоростного локомотива во Франции, можно узнать, с каким трудом египетские крестьяне добывают каждую каплю воды и как жители Индии борются с наводнением.

Почти во все программы «Оне паузе» включается короткий сюжет из советской кинохроники — то это рассказ о новой автомашине Горьковского автозавода, то это репортаж со строительства Каховской ГЭС, то рассказ о замечательных здравницах Советского Союза. Так австрийский зритель (правда, очень бегло) знакомится с жизнью Советской страны, с успехами ее народного хозяйства, науки и культуры.

Австрийцы отличаются особенной любовью к спорту—футболу, лыжам, конькам, плаванию. Короткие спортивные сюжеты, показываемые в «Оне паузе», сняты, как правило, с большим мастерством и любовью к спорту, они отлично передают напряжение и остроту соревнований на стадионах и

спортивных площадках, увлекательно рассказывают о новых рекордсменах Австрии, о состязаниях по слалому, о гонках на буерах и т. п.

### *ПО ТЕАТРАМ ВЕНЫ*

Десять лет восстанавливалось разрушенное при бомбардировке здание оперы. Труппа ютилась в маленьком городском театре «Ан дер Вин», где бедность проглядывала во всем—в оформлении спектаклей, в костюмах, во внешнем убранстве фойе и зрительного зала.

Опера после войны располагала незначительным количеством хороших голосов и слабой режиссурой.

Но любовь к оперному искусству в Австрии чрезвычайно велика. Когда на сцене «Ан дер Вин» идут «Дон Жуан» Моцарта или «Фиделио» Бетховена, все проходы на галлерее и в амфитеатре забиты зрителями, имеющими возможность приобрести лишь входной билет (цены на места довольно высоки).

Несмотря на тяжелое положение, в котором пребывало эти годы австрийское искусство, Вена сохранила первоклассный симфонический оркестр — один из лучших в Европе. Все приезжающие в Австрию музыканты единодушно дают ему очень высокую оценку.

Особенно посещаемы в Австрии симфонические и сольные концерты. Слушая музыку, зрители то и дело заглядывают в ноты, принесенные с собой. Австрийский народ очень музыкален. Не случайно он подарил миру столько прославленных композиторов и музыкантов.

В музыкальной одаренности австрийского народа убеждаешься на каждом шагу. В любом, самом маленьком городке, почти в каждой деревне вы встретите свой хор и свой оркестр (подобный тому, что снят с натуры в фильме «Счастливый финиш»). Такие самодеятельные музыкальные коллективы профессионально весьма хорошо подготовлены — они легко разучивают серьезный и сложный репертуар.

В любом австрийце вы найдете интересного собеседника, как только речь зайдет о музыке. И будь это шофер такси или врач, учитель или рабочий, вы почувствуете, что он не просто любит музыку, но и неплохо разбирается в ней. В Австрии много музыкально образованных людей—в школах музыке отведено почетное место среди учебных предметов.

Но вернемся к театру.

В репертуаре Бургтеатра большое место занимает австрийская драматургия и иностранная классика. В прошлом сезоне театр осуществил постановку интересной пьесы американского драматурга А. Миллера «Салемские колдуньи».

Отрадно, что, несмотря на все старания реакции, австрийскую театральную культуру не удалось столкнуть с реалистических позиций.

В прошлом году в Вене состоялась внушительная демонстрация: крупнейшие ученые, актеры, художники и писатели страны потребовали от государства широкой материальной помощи и поддержки национальному искусству и культуре.

### *„МИЛЫЙ ДРУГ"*

Нуждаясь в квалифицированных режиссерах-постановщиках, студия «Венфильм» привлекала в ряде случаев иностранных прогрессивных кинорежиссеров.

Общение с такими мастерами укрепляет международные культурные связи, способствует творческому росту прогрессивных сил австрийского кино и обогащает и молодую режиссуру, приходящую на студию.

Последней значительной работой «Венфильма» является фильм «Милый друг» (по Мопассану), поставленный в 1954 году режиссером Луи Дакэном.

Имя Луи Дакэна, талантливого художника, пламенного французского патриота, одного из руководителей профсоюза киноработников Франции, отстаивающего независимость национального французского кино, известно советским людям по его картинам «Борьба за жизнь» (о Парижском конгрессе сторонников мира в 1949 году) и «Рассвет» (из жизни французских шахтеров). Дакэн горячо отозвался на предложение снять «Милого друга» в Вене, ибо он всегда выступал за расширение культурных связей между народами, за дружбу и творческое сотрудничество деятелей искусства различных стран.

Работа Луи Дакэна над «Милым другом», явившаяся для творческого коллек-

«Милый друг»

тива «Венфильма» хорошей производственной школой, поможет прогрессивному австрийскому кино лучше овладевать реалистическим методом изображения действительности и создавать новые произведения более глубокого содержания, чем те, которые выпускались «Венфильмом» до сих пор.

Предприниматели, контролирующие кинематографическую жизнь Франции, помешали Дакэну привлечь к участию в фильме ряд актеров, и прежде всего исполнителя главной роли. Этот крупный французский актер был преднамеренно «перекуплен» за высокий гонорар другой фирмой — явление обычное на Западе. Некоторые актеры, запуганные хозяевами фирм, от которых они зависят, отказались принять предложение режиссера-коммуниста.

На роль Дюруа режиссер смело взял двадцатичетырехлетнего парижского актера Жана Данэ. На роли Мадлены и Клотильды удалось пригласить известных французских актрис Ренэ Фор и Анну Вернон. По просьбе фирмы режиссеру пришлось осуществить постановку картины в двух вариантах — во французском и в немецком, с двумя составами исполнителей. В немецком варианте в роли Дюруа выступил известный германский киноактер Иоганн Хестерс. Ряд актеров снимался в обоих вариантах фильма: австрийские актеры Кристль Мардайн (мадам Вальтер) и Мария Эмо (Сюзанна Вальтер), французские актеры Ренэ Лефевр (господин Вальтер) и Жакелина Дюк (Рашель). Чтобы облегчить установление непосредственного контакта с австрийскими актерами, Луи Дакэн в процессе подготовки и съемок фильма овладел немецким языком.

Большую и сложную работу по воссозданию исторического колорита эпохи и атмо-

«Милый друг»

сферы старого Парижа проделал главный художник фильма — один из лучших декораторов французского кино Леон Барсак, ранее принимавший участие в создании итальянского фильма «Рим в 11 часов».

Оператор фильма «Милый друг» Николя Хэйер впервые в своей практике снял картину в цвете. Нашему зрителю известна и другая его работа — «Пармская обитель», где этот талантливый французский оператор проявил незаурядное мастерство.

Музыку к фильму «Милый друг» написал известный немецкий композитор и прогрессивный общественный деятель Ганс Эйслер — автор широко популярных в довоенное время песен.

Хорошо знакомы советским читателям и имена авторов сценария картины «Милого друга»: В. Познера — по его книге очерков об Америке («Кто убил Берелла») и Роже Вайяна — по его пьесе «Полковник Фостер признает себя виновным».

Таким образом, в создании фильма «Милый друг» приняла участие большая группа деятелей французского, австрийского и немецкого искусства, дружно работавшая, несмотря на различие языка, политических взглядов и убеждений. В этом факте наглядно отражается растущее стремление народов к культурному обмену и сотрудничеству, к миру и дружбе.

Естественно, что не все до конца удалось в картине на французском материале, снимавшейся вне Франции.

Есть в фильме излишнее увлечение декорациями. Но оно вынужденное, ибо вынесение целого ряда эпизодов на натуру оказалось невозможным. От этого картине явно недостает воздуха Франции, шума парижских улиц и площадей.

Можно не сомневаться, что, если бы Луи Дакэну была предоставлена возможность снять этот фильм во Франции, со всеми актерами, которых он ранее намечал, произведение получилось бы намного лучше и интереснее. Но и картина, которая снята Луи Дакэном в Вене, — по-настоящему талантливая и большая работа честного художника.

* * *

Внимательно знакомясь с современным австрийским искусством — с театром, музыкой, кинематографом, — убеждаешься, что здоровые, прогрессивные силы австрийского национального искусства сегодня крепче, чем несколько лет назад, и веришь, что завтра они будут более крепкими, чем сегодня.

Пусть еще мало в стране театров ярко выраженного реалистического направления, таких как «Скала», пусть еще мало хороших, полезных народу картин выпускает австрийское кино, пусть еще не все художники осознали свою ответственность перед народом, перед историей, перед будущим, ответственность за судьбы своей страны и судьбы всего человечества, но год от году таких художников становится все больше и больше. И в этом залог новых успехов прогрессивного австрийского искусства.

Государственный Договор о восстановлении независимой и демократической Австрии, который подписан в мае этого года в Вене благодаря инициативе Советского правительства, принес австрийскому народу долгожданную свободу и независимость.

Новый международный статут Австрийской республики — позиция нейтралитета — также значительно оздоровит политическую обстановку в стране.

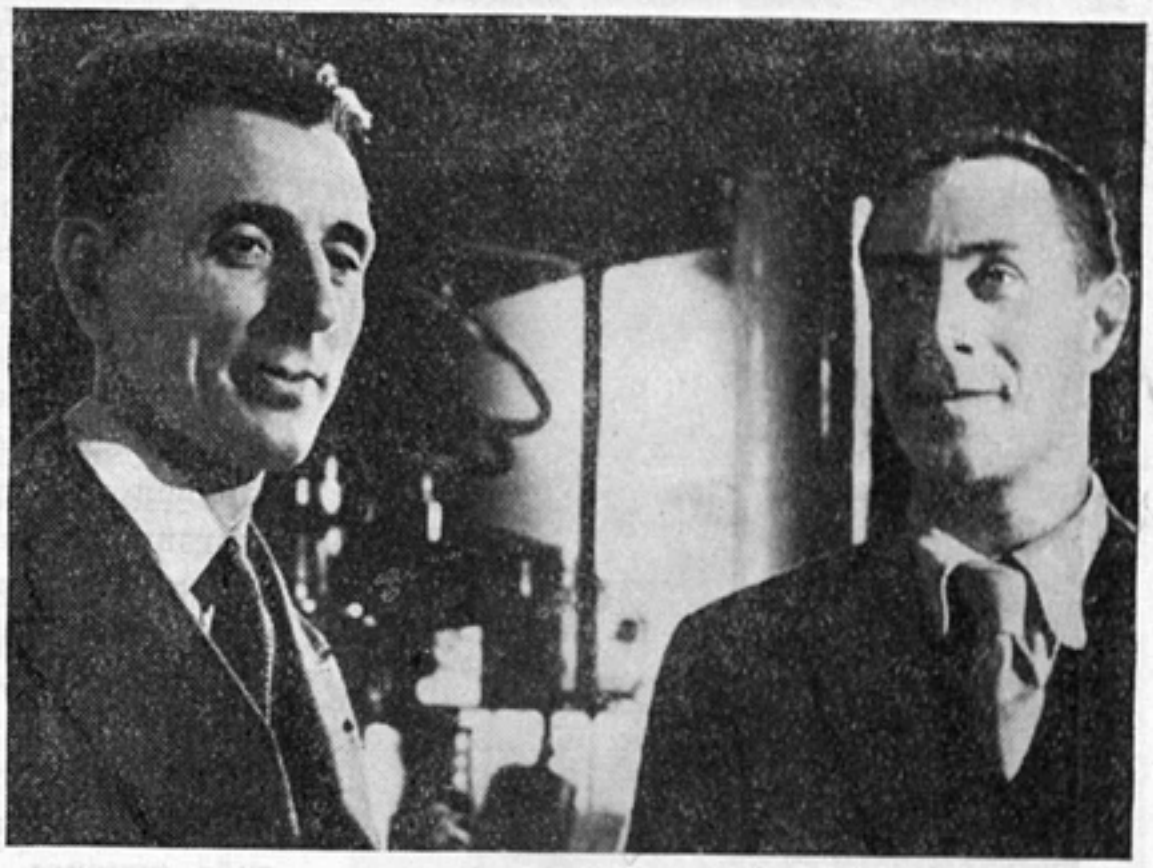
Все это будет способствовать дальнейшему развитию национальной австрийской культуры, передового австрийского искусства и в частности искусства кино.

Жан ПЕНЛЕВЕ
*Президент Международной ассоциации научно-популярной кинематографии*

# НАУЧНОЕ КИНО ВО ФРАНЦИИ

После того, когда физиолог доктор Этьен Марей провел свои первые съемки при помощи хронофотографии, кино постоянно служило вспомогательным орудием исследовательской работы для некоторых ученых.

Сейчас во Франции до тридцати научных работников используют кино в своей деятельности. Следует заметить, что в начальной и средней школе кинематограф получил гораздо большее распространение, чем в высшей школе и чем в научно-исследовательской работе.



**Ф. Жолио-Кюри (слева) и Ж. Пенлеве**

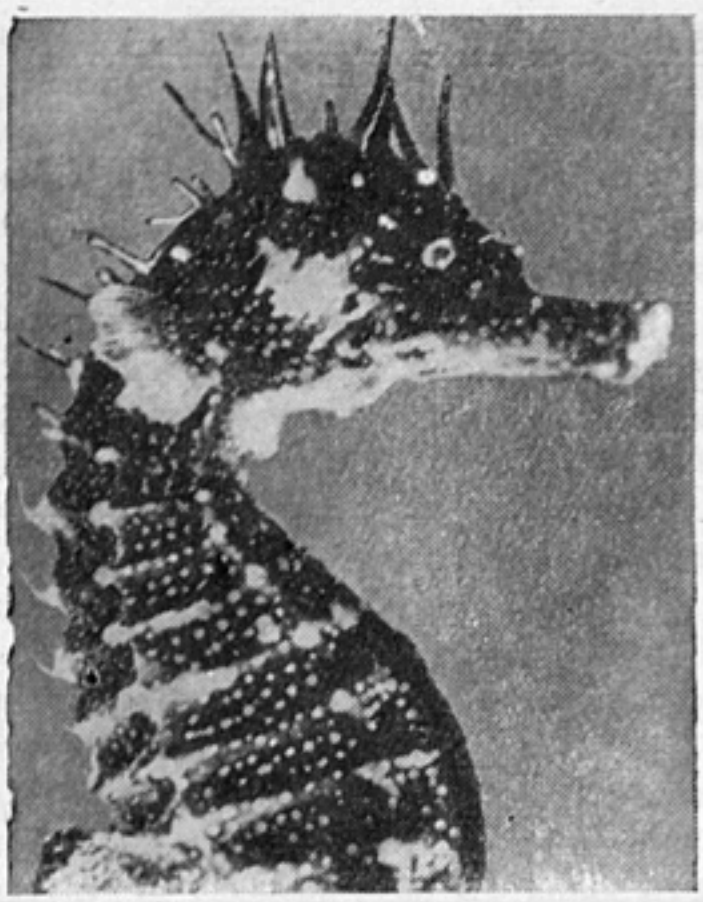
Производство научных фильмов целиком зависит от инициативы самого исследователя. Кредиты на использование кино в лабораториях отпускаются весьма и весьма неохотно.

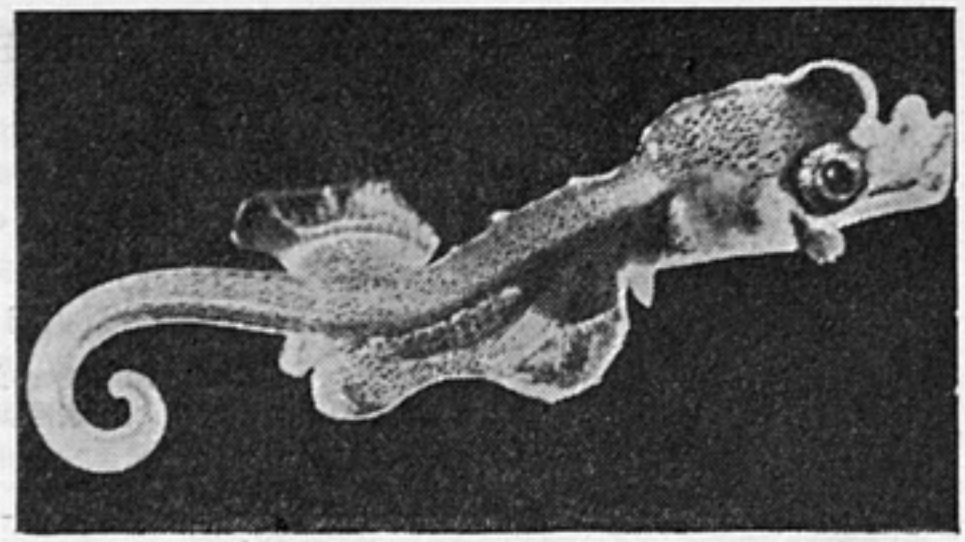
Власти, повидимому, считают фильмы мало выгодными для науки. В этом смысле, вероятно, выгоднее всего деятельность математика, который действительно достигает чудес экономии, ибо пользуется лишь мелом и черной доской...

Правда, никто обычно не скупится на расходы, когда речь идет о создании фильма по прикладным отраслям знания.

Себестоимость научных фильмов часто возрастает вследствие использования без особой надобности дорогостоящей цветной пленки. Значительно повышает расходы применение специальных видов съемок.

В общем же следует сказать, что научное кино является детищем самих научных работников. Крайне редко этим занимаются профессионалы-кинематографисты. Еще реже случаи, когда кинематографист и ученый совместно ведут то или иное исследование. Зато, когда дело касается распространения научных знаний, между киноработниками и учеными возникает союз. Об этом свидетельствуют, к примеру, фильмы, показывающие промышленные новинки или, скажем, ход хирургической операции.





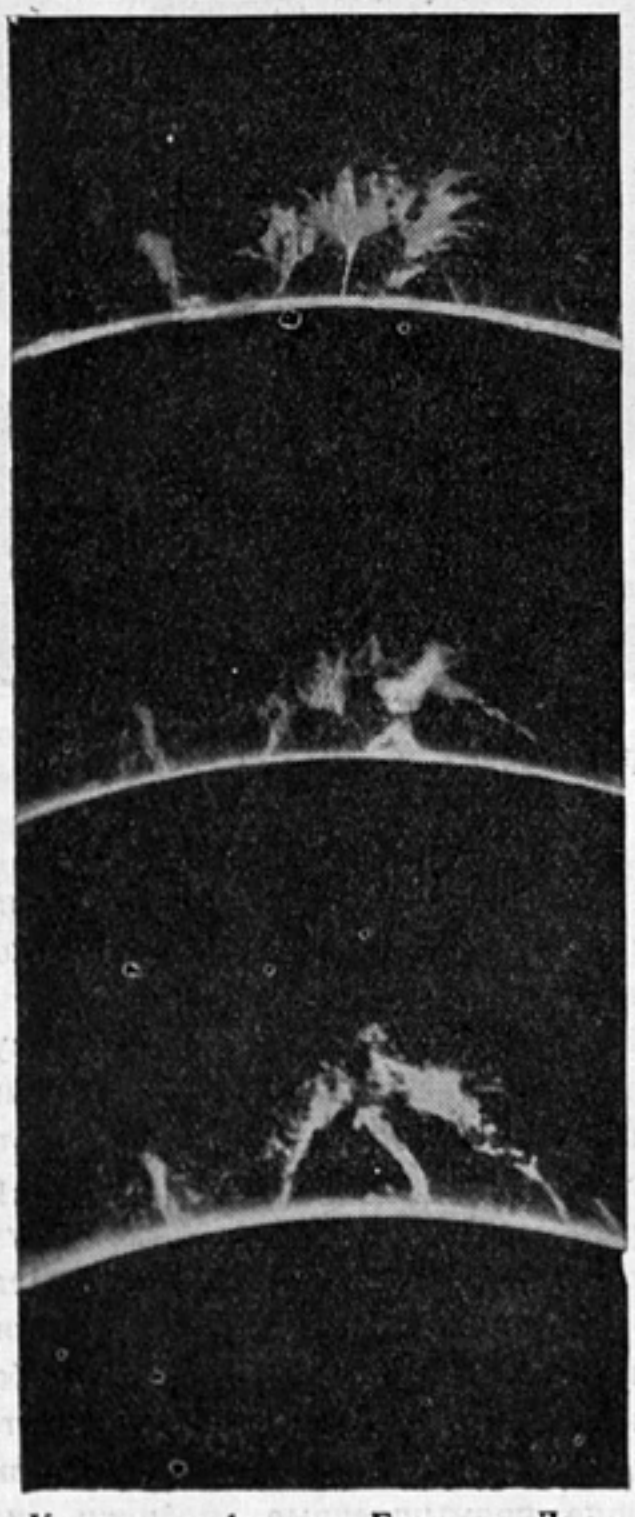
Кадры из фильма Жана Пенлеве

Распространяются фильмы различными способами. Имеются исследователи, которые используют кино исключительно для своей практики. Если они и показывают результаты съемок, то только своим компетентным коллегам, думая, что унизят себя, если выйдут на более широкую аудиторию, и опасаясь, что будут осмеяны теми учеными, которые почему-либо не используют кинематограф в своей деятельности. Есть и такие научные работники, которые сами применяют кино для своих исследований, но в то же время иронически относятся к тем, кто при помощи фильмов стремится популяризировать научные знания.

Часто фильмы, преследующие цель распространения научных знаний (например, в этнографии), делаются людьми, не имеющими понятия ни о науке, ни о возможностях кинематографа. Стало обычным явлением, что всякий, кто пускается в какое-либо трудное путешествие, рассчитывает окупить свои расходы съемкой и выпуском фильма. Такие картины, как правило, плохо сделаны и не имеют успеха даже у публики, жадной до дешевых сенсаций.

То же можно сказать о большом числе медико-хирургических фильмов, преследующих исключительно одну цель: показать ловкость доктора Икс.

Иное дело подлинно научные фильмы, вносящие ценный вклад в развитие наших знаний. Здесь можно сослаться хотя бы на то, как в астрономии Бернар Льо благодаря изобретенному им приспособлению к кинокамере и применению замедленной съемки изучил сложные явления, происходящие в солнечной короне.



Кадры из фильма Бернара Льо о солнечной короне

Известно много примеров успешного применения кино для изучения производствен-

ных процессов. Скоростная съемка позволяет разрешить сложные технически важные проблемы. Об этом говорят хотя бы фильмы «Изучение электрической дуги в разреженной атмосфере», «Влияние волн на портовые работы» и другие (см. ниже).

Огромное значение имеют учебные фильмы, отличающиеся своими особенностями. При их создании необходимо учитывать такие факторы, как понимание, усвоение и запоминание. К сожалению, кино не всегда отвечает всем трем требованиям или хотя бы одному из них.

Однако кино не может заменить даже самого плохого учителя. В практике начальной и средней школы большую пользу приносит двухминутный немой фильм на совершенно конкретную тему, когда сами ученики под руководством учителя могут комментировать происходящее на экране. Для этой цели очень удобен аппарат с остановкой кадра и с приспособлением для возврата ленты назад. Такой аппарат и методика его использования еще разрабатываются...

Созданный мной в 1930 году Институт научной кинематографии (во главе которого последовательно стояли физик д'Арсонваль, химик Урбэн, биолог Бон, а теперь—Люсьен Бюлль) имеет целью способствовать распространению наиболее удачных научно-исследовательских и научно-популярных фильмов, а также объединению всех работающих в области научной кинематографии.

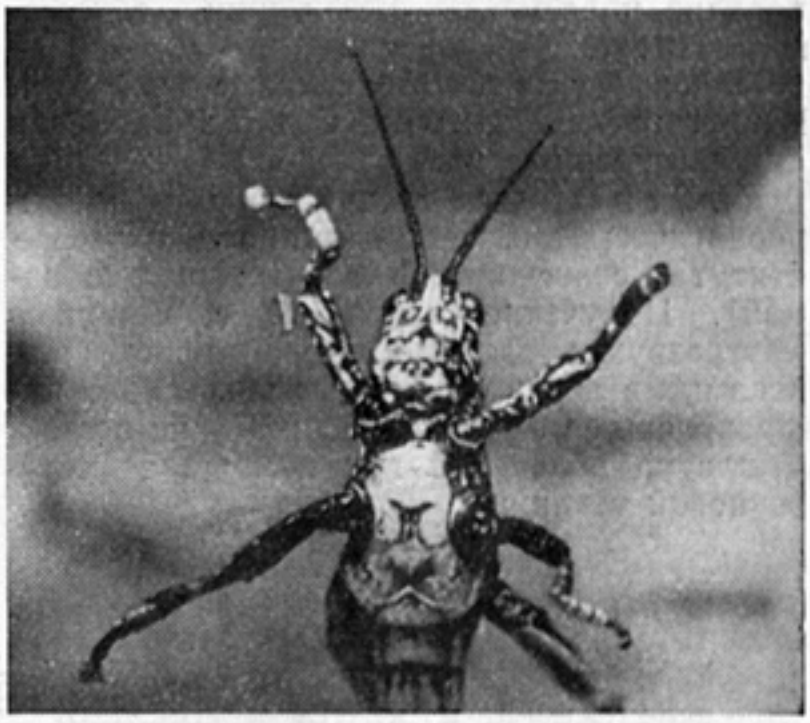
Институт ежегодно проводит конгрессы, в которых участвуют и зарубежные представители. Так было с 1933 по 1939 год и с 1945 по 1955 год.

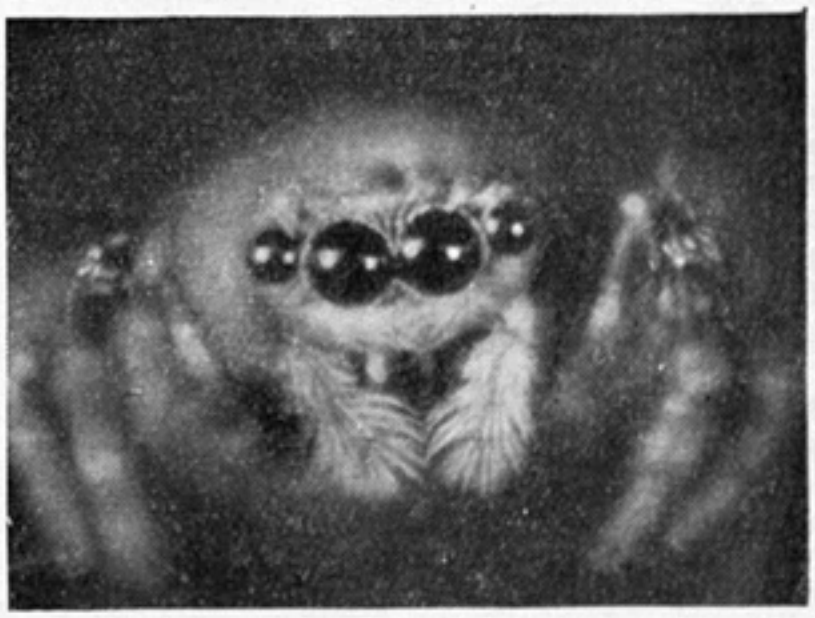
В заключение привожу список ведущих авторов фильмов по разным отраслям знания, лабораторий, где они работают, фирм для которых они работают, и названия некоторых фильмов:

Доктор Командон (Институт Пастера, Гарш). Пересадка и удаление ядер у амебы, кинетические реакции. Экспериментальные исследования на хищных грибах. Кариокинез клетки (эритроциты тритона). Митоз амебы Acanthamoeba. Амеба фагоцитозная. Развитие яиц нематод. Развитие яйца у брюхоногих моллюсков и яйца пиявки. Образование кристаллов за счет аморфного осадка.

Доктор Обатон (физиологическая и ботаническая станция имени Марселена Бертоло в «Коллеж де Франс», Медон). Рост и пульсация плазмодиев миксомицетов.

Жан Пенлеве на съемках





Кадры из фильмов Жана Пенлеве

Хондриом в растительных клетках, его развитие. Спонтанные и экспериментально вызванные движения у растений. Свет от растений.

Жан Пенлеве (Институт научной кинематографии). Внутрипротоплазматические явления в яйце колюшки. Движения протоплазматических образований у Elodea Canadensis — кровь Сипонкла и электрофероз. Электролиз нитрата серебра. Восстановление жизни (оживление) при помощи сыворотки доктора Норме.

Доктор Тевенар (Институт Пастера). Мармониелла—гриб, который убивает. Кинорентгеноисследования метаморфоза у мухи. Полное удаление околоушной железы с сохранением лицевого нерва. Облитерирующий артрит.

Бернар Льо и Жозеф Леклер (Парижская обсерватория). Солнечное пламя. Полное затмение солнца в Хартуме.

Жан Дражеско (Лаборатория профессора Фор-Фремье в «Коллеж де Франс»). Питание растительноядных инфузорий hipostomes. Неспецифичность питания у хищных инфузорий «Dilepsus Anser». Начальные стадии развития у миксомицет. Групповой эффект у осциллярий. Внутреннее почкование у acinetiens. Инфузории, обитающие в песке.

Майор Кусто. Молчаливые пейзажи. Вокруг рифа. Животные Сахары. Записная книжка погружения.

Ги-Рене Бюснель (Лаборатория физиологической акустики Национального института сельскохозяйственных исследований). Получение аэрозолей с помощью ультразвуков. Данные об уничтожении насекомых в зерне с помощью нагревания инфракрасными лучами. Обнаружение слабых амплитуд колебаний при помощи электрозвуковой техники.

Доктор Валлансьен. Техника прижизненного вливания для изучения гистологии уха мыши. Операционная техника исследования потенциалов улитки у морских свинок. Изучение вибрации голосовых связок. Сверхскоростная стробоскопия и кинематография.

Доктор Бесси (Национальный центр переливания крови). Клетки нормальной крови и при лейкомии. Нормальные и патологические эритроциты. Изменения, предшествующие смерти клетки. Цитологический аспект в иммуно-гематологии, действие гетеро-изо-аутоантител.

Доктор Поликар и доктор Колле (Исследовательский центр угольной промышленности Франции). Движение многоядерных лейкоцитов. Исследование пневмокониозов. Действие кварца, угля и угольной пыли на гистиоциты крысы.

Доктор Робино (Лаборатория иммуноматологии больницы Сент-Антуан). Цитофизиология фагоцитов. Изучение развития клеточных поражений, вызванных вирусом полиомелита в культуре ткани. Иммунитет и фагоцитоз.

Жак Шильц. Хирургическое лечение ишиаса. Изучение практикующим врачом рентгенографии позвоночника. Болезнь Паркинсона. Практикующий врач и современные проблемы ревматологии. Медицинские кинохроники.

Жан Галле (Научно-исследовательский институт стали). Пламя печи и сталь.

Брийи и Бергуньо (Лаборатория сварки, общество «Эр-Ликид»). Изучение сварки при помощи электрической дуги в разреженной атмосфере.

Ж. Сансье (Национальное общество железных дорог). Кино на службе технических исследований. Механизация работ по ремонту путей.

# КИНО — ПЯТАЯ СИЛА

**(Luigi Chiarini „Cinema quinto potere", Laterza, 1954)**

В серии «Книги этого века», выпускаемой римским издательством Laterza, вышла в прошлом году книга «Кино — пятая сила» Луиджи Кьярини *.

В предисловии автор заявляет, что единственной его целью была защита «неореализма», который с таким мужеством взглянул на многие социальные язвы современной Италии. «Если моя книга, — пишет он, — будет хотя бы в какой-нибудь мере способствовать моральному, политическому и экономическому оздоровлению кино и привлечет к назревшим проблемам кинематографии внимание живых сил страны, я смогу считать свой труд не напрасным».

Главу первую Кьярини посвящает возможностям киноискусства и его роли в современной жизни. Здесь говорится о реализме кинематографических образов, о правдивости фильмов и разбираются некоторые вопросы эстетики кино.

В главе второй речь идет о характере и причинах интересов государства к кино, о современном законодательстве в области кинематографии, о контроле над кредитованием кинопроизводства и о государственных премиях, присуждаемых техническим комитетом и используемых правительством для воздействия на кинематографию.

Острой для итальянского кино проблеме цензуры посвящена третья глава. Здесь автор разоблачает миф о «свободомыслии» итальянской цензуры, которая на самом

---

* Луиджи Кьярини — прогрессивный итальянский писатель, критик и кинорежиссер. Родился в 1900 году в Риме. Получив юридическое образование, работал адвокатом и прокурором. С 30-х годов до 1950 года занимал различные посты в Экспериментальном киноцентре, в том числе пост вице-директора. Основал журнал «Бьянко э Неро» и долгое время руководил им. С 1952 года возглавляет основанный им же журнал «Ривиста дель Чинема Итальяно».

Перу Кьярини принадлежит большое количество теоретических исследований в области кинематографии. Он написал: «Кинематограф» (изд. «Кремонезе», 1935), «Пять глав о фильме» (изд. «Эдиционе Итальяне», 1941). «Режиссура» (изд. «Палатина», 1945) «Фильм в проблемах искусства» (изд. «Атенео», 1949), «Фильмы в борьбе идей» (изд. Бокка, 1954). Совместно с Умберто Барбаро Кьярини составил антологии «Проблемы фильма» («Бьянко э Неро», 1939), «Автор» («Бьянко э Неро», 1939) «Искусство актера» (Бьянко э Неро», 1950).

Кьярини написал большое количество критических статей, опубликованных в различных печатных органах: «Стампа», «Джорнале д'Италия», «Пан», «Бельфагор», «Скермо», «Чинема», «Чинема Нуово», «Рассенья дель Фильм», «Эко дель Чинема», «Вестник ЮНЕСКО» и других. В течение ряда лет он печатал литературно-критические статьи в еженедельном журнале «Квадривио», вице-редактором которого состоял, и является постоянным кинокритиком «Контемпоранео» — еженедельника по вопросам культуры.

Кьярини — соавтор многих сценариев, в том числе таких фильмов, как «Грешница» (1940, режиссер А. Палерми), «Станция Термини» (1953, режиссер Витторио Де Сика), «Любовь в городе» (1953, режиссеры К. Лидзани, М. Антониони, Ф. Феллини, Д. Ризи, А. Латтуада. Ф. Мазелли), «Мы женщины» (1953, режиссеры Л. Висконти, Д. Франчолини, Р. Росселини, Л. Дзампа) и др.

Сам Кьярини поставил фильмы «Улица Чинкве Луне» (1940), «Спящая красавица» (1941), «Хозяйка гостиницы» (1942), «Последняя любовь» (1946), «Договор с дьяволом» (1949).

Кьярини известен как активный общественный деятель.

деле может запретить любой фильм, скажем, под предлогом нарушения им моральных норм. На большом количестве примеров автор доказывает, что эти «нормы» в действительности являются для чиновников цензуры лишь ширмой, за которой скрываются мотивы политического и идеологического порядка.

В четвертой главе подробно анализируется спекулятивная политика правящих кругов Италии в области финансирования кинопроизводства. Государственные кредиты используются не в интересах развития здоровой отечественной кинопромышленности, а в интересах группы монополистов. Национальный банк труда, прежде чем предоставить кредит на производство фильма, входит во все детали, интересуясь прежде всего рентабельностью будущего произведения, и под этим углом зрения диктует изменения. Автор показывает, как подобная превентивная цензура отрицательно сказывается на идейной и художественной стороне кинопродукции.

В этой главе разбирается злободневный вопрос о совместном производстве фильмов. Отстаивая национальную форму в искусстве, автор подвергает обоснованному сомнению экономические выгоды подобных соглашений: Италия превращается в рынок вложения иностранных капиталов, а итальянский кинорынок поглощает иностранную продукцию.

Кьярини указывает, как экономические трудности производства отечественных короткометражных — документальных и хроникальных — картин приводят к снижению их технического качества и культурной ценности.

Пятая глава вскрывает активную роль церкви и клерикалов в политической, экономической и идеологической борьбе, ведущейся вокруг кино. Здесь цитируются папские послания, призывающие к использованию кино в интересах церкви и католического мира. Эти «директивы» подхватываются официозом Ватикана «Оссерваторе Романо». Специальное объединение «Киноцентр» воздействует на католического зрителя через еженедельные бюллетени, содержащие классификацию и оценку фильмов. В церковных приходах организуются специальные кинотеатры.

Кьярини приводит любопытные факты. Вначале католические критики считали «неореализм» явлением вполне ортодоксальным и... христианским. Осуждая американские фильмы за уход от серьезных проблем действительности и усиленное внимание к вопросам пола, они одобряли «неореализм» за воспевание высочайших гуманных и христианских ценностей. Но вскоре церковь стала обвинять «неореализм» в коммунизме и других смертных грехах. Такие фильмы, как «Тяжелые годы», «Дорога надежды», «Два гроша надежды» и другие яркие произведения итальянского искусства, «Киноцентр» расценивает как опасные для юношества, способные вызвать распущенность и т. п. Один теологический критик определил фильм Витторио де Сика «Чудо в Милане» как марксистскую аллегорию, направленную против существующего в Италии порядка; другие называли этот фильм «советским», а фигурирующего в нем голубя расценивали как «символ коммунистического государства».

Кьярини говорит о нетерпимом отношении католической церкви к советским фильмам. Даже «Белеет парус одинокий» был отнесен к категории фильмов, на которые... детям до 16 лет вход воспрещен!

Католическая церковь обладает достаточной экономической силой для давления на кинопредпринимателей. Достаточно сказать, что четыре тысячи приходских кинотеатров составляют третью часть всех кинотеатров Италии. Церковь завлекает зрителя в свои кинозалы более низкой ценой на билеты, а также тем, что включает в программы сеансов приключенческие и другие развлекательные фильмы. Она вкладывает крупные капиталы в кинопроизводство и основала собственную кинофирму «Костелляционе». С помощью прессы клерикалы ведут кампанию против прогрессивного кино якобы во имя морали и в защиту религиозного чувства и католической идеологии. Действительно, прогрессивному итальянскому киноискусству чуждо христианское смирение и непротивление социальному злу. «Неореалисты» внесли в кино дух сопротивления, призыв к политическому и социальному обновлению страны. На весь мир прозвучал в их фильмах голос демократической Италии.

В шестой главе автор показывает, как итальянские коммунисты, используя все возможности — прессу, свои организации, представителей в парламенте, — возглавляли и последовательно вели борьбу за националь-

ное киноискусство, объединяя передовых деятелей кинематографии. Коммунисты защищают кино от посягательств цензуры, от преследования реакции, от агрессии Голливуда.

Вместе с тем Кьярини убедительно показывает, что в «неореализме» объединились кинематографисты различных политических убеждений; люди, которые смело вскрывают язвы итальянской действительности и полны мужественной воли излечить их; художники, которые воспевают высокие моральные качества простого человека Италии. Коммунистов же и компартию можно «обвинять» лишь в том, что они берут на себя инициативу защищать культурные ценности, в которых проявляются лучшие национальные традиции, охранять важнейшее выражение духа нации.

В этой же главе Кьярини знакомит читателя с деятельностью кинокружков, в которые объединены широкие массы интеллигенции и учащейся молодежи, желающих изучать историю кино и кинокритики, общие проблемы кинематографии на примерах лучших итальянских и иностранных картин. Существует Федерация кинокружков, ежегодно созывающая конгрессы с участием деятелей культуры.

Правительство враждебно относится к кружкам и препятствует их работе, обвиняя в «коммунизме». Церковь создает в противовес этим кружкам аналогичные организации — киноклубы, — стараясь перетянуть к себе массы.

В борьбе с клерикалами по вопросам кино участвуют и специализированные журналы, такие, как «Чинема», «Чинема Нуово», «Рассенья дель Фильм», «Ривиста дель Чинема Итальяно». Это не марксистские и не коммунистические органы — деятели культуры различных мировоззрений, сотрудничающие в них, вносят свой вклад в развитие итальянской культуры.

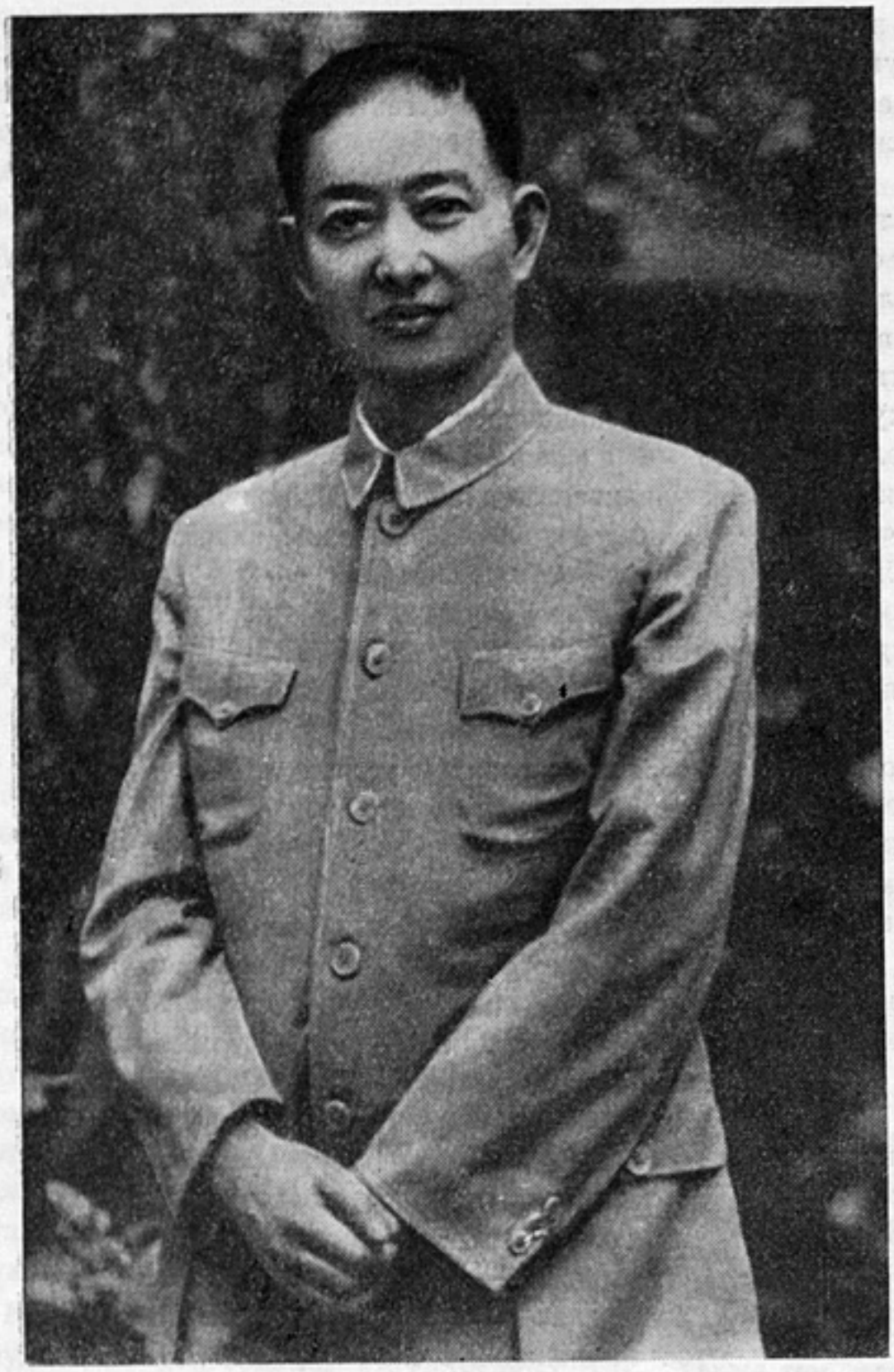
Большое внимание уделяют проблемам кино и другие органы печати: «Бельфагор», «Понте», «Контемпоранео», «Мондо».

Особая роль в борьбе за национальное кино принадлежит профсоюзам.

В последней, седьмой, главе автор останавливается на организационных и творческих вопросах развития кинематографии для детей и юношества.

Книга Кьярини пронизана патриотическим чувством гордости за передовое итальянское кино, завоевавшее признание мировой прогрессивной общественности, и горячим желанием устранить с пути все то, что препятствует его развитию. В обстановке травли реакционерами прогрессивных деятелей кинематографии Кьярини мужественно встал на защиту «неореализма», который он понимает как национальную форму итальянского киноискусства. Страстно защищая «неореализм» от множества врагов, он показывает, в какие тиски пытаются заключить они передовую культуру и искусство Италии. Вместе с тем общий тон книги оптимистичен, ибо читатель видит не только врагов прогрессивного искусства, но и его друзей — итальянских коммунистов, находящихся в первых рядах тех, кто борется за национальное киноискусство Италии, за ее социальное, политическое и духовное освобождение.

**Л. Завьялова**



Мэй Лань-фан

# ФИЛЬМ О МЭЙ ЛАНЬ-ФАНЕ

В апреле этого года в Пекине отмечался пятидесятилетний юбилей сценической деятельности выдающегося артиста китайского классического театра Мэй Лань-фана.

Мэй Лань-фан давно и широко известен не только у себя на родине, но и за границей как талантливый артист, непревзойденный исполнитель женских ролей. Двадцать лет назад спектакли гастролировавшего в Москве китайского театра с участием Мэй Лань-фана прошли с исключительным успехом.

Творческая жизнь замечательного актера, пользующегося огромной любовью китайского народа, неотделима от его общест-

«Острие вселенной»

венно-политической деятельности. Мэй Лань-фан является депутатом Всекитайского собрания народных представителей, он руководит Научно-исследовательским театральным институтом, принимает самое горячее участие в деле строительства социализма и борьбы за мир.

На Пекинской киностудии находится в производстве цветной документальный фильм «Сценическое искусство Мэй Лань-фана». Режиссер У Цзу-гуан. Снимает фильм советский оператор В. Яковлев, звукооператор Гордон, художник Ху Жо-сы.

В подготовке съемок фильма (которая длилась около двух лет) принимали участие видные специалисты в области искусства, литературы, истории.

Фильм будет состоять из двух серий.

Часть фильма, посвященная сценической деятельности Мэй Лань-фана, включает в себя фрагменты пяти лучших спектаклей, созданных Мэй Лань-фаном: «Наложница узурпатора», «Острие вселенной», «Гуй фэй опьяненная», «Разломанный мост» (сцена из драмы «История белой змеи») и «Ло Шэнь».

Съемки начались с экранизации наиболее любимого Мэй Лань-фаном спектакля «Острие вселенной», отдельные кадры которого помещены на этих страницах.

Фильм предполагается закончить в течение этого года.

**«Острие вселенной»**

## Отовсюду

Новый китайский документальный фильм «Воля шестисот миллионов» посвящен I Всекитайскому Съезду народных представителей, принявшему новую конституцию. Фильм заснят Центральной студией хроникально - документальных фильмов (Пекин). Главный оператор Чжан Чжао-бинь.

□

В новом художественном фильме Дунбэйской киностудии «Люди идут в гору» на примере отсталого крестьянина середняка, с недоверием относившегося к организации сельскохозяйственных кооперативов, показано благотворное влияние социалистических преобразований в деревне на идеологию крестьянства.

В основу фильма положена опера, написанная самодеятельным деревенским театральным коллективом. Сценарий написали Луань Фэн-тун, Ли Синь-бинь и Ли Юн-чжи. Режиссер Сюй Су-лин.

□

На экранах Китая демонстрируется художественный фильм «Звенят в горах бубенцы, идут караваны». Это первый фильм, повествующий о новой, счастливой жизни народностей мяо и хани.

Режиссер Гу Эр-и, оператор Хуан Шао-фэнь снимают в районе Циндао детективный фильм «В сетях», рассказывающий о борьбе со шпионажем.

□

Закончен производством первый китайский фильм, в котором одновременно действуют и живые люди и куклы,— «Сон маленькой Мэй». Фильм снимался на Шанхайской киностудии. Автор сценария Цзинь Си. Постановщик Ван Чао-чэнь. Операторы Чжан Чао-цюнь и Чжао Кэ-цзюнь. Куклы работы Юй Чжэ-гуан.

# «ВЕСТНИК ЮНЕСКО» О ЮБИЛЕЕ КИНО

Значительная часть «Вестника ЮНЕСКО»* № 1 за 1955 год посвящена шестидесятилетию кино.

В статье «Происхождение кино» Жак Гериф приводит данные о предистории кино и о первой публичной демонстрации кинофильма, организованной братьями Люмьер 28 декабря 1895 года в подвале одного из парижских кафе. Билет на этот первый киносеанс стоил 1 франк, а общая сумма сбора составила... 33 франка. Гериф рассказывает о фильмах Жоржа Мелье и дает беглый обзор основных этапов развития немого и звукового кино, становления различных жанров и направлений современной мировой кинематографии.

Автор указывает, что, несмотря на коренные идейные и художественные различия, присущие кино разных стран, имеются черты, общие для кинематографии в целом,— это ее повсеместное распространение, массовость, коллективный характер творчества.

Раздел «Исчезнувшие тени» обильно иллюстрирован (для чего частично использованы кадры из французского фильма «Рождение кино») и рассказывает о предшественниках кино, о последовательном развитии техники фотографирования движений. Здесь же воспроизведены кадры из первых фильмов братьев Люмьер, Мак Сеннета и Д. Гриффита.

В статье Джемса Дугласа «Факты и цифры» приведены данные о современном состоянии производства и проката фильмов.

Автор статьи показывает на ряде примеров, что национальные кинофильмы пользуются в своих странах возрастающим спросом, все больше вытесняя голливудскую продукцию.

Многие приведенные в статье цифры свидетельствуют о значительном росте производства фильмов в Японии (выдвинувшейся в 1953 году на второе место в мире по количеству производимых фильмов), а также в Греции, Турции и Норвегии.

Характеризуя состояние проката в различных странах, автор указывает, что в США, где насчитывается 17 000 кинозалов (на 10 миллионов мест), за последнее десятилетие около 6 000 залов пришлось совсем закрыть из-за сильной конкуренции телевидения.

За последние годы наблюдается рост количества кинотеатров в странах Азии, Латинской Америки, на островах Тихого океана, в Австралии и Новой Зеландии. В то же время в Скандинавии и Великобритании посещаемость кинотеатров упала.

---

* «Вестник ЮНЕСКО» — ежемесячный журнал Организации Объединенных Наций по вопросам просвещения, науки и культуры, № 1, январь 1955 г., год издания 8-й, Париж.

Психолог У. Д. Уолл (который несколько лет изучал влияние кинофильмов на детей и взрослых и написал по этому вопросу многочисленные исследования) в своей пространной статье поднимает серьезный вопрос о силе воздействия кино, особенно на юного, то есть более впечатлительного зрителя.

Признавая всю абстрактность распространенных утверждений о том, что кино может быть и хорошим и плохим, а также прекрасно понимая, что кино — далеко не невинное

«Вестник ЮНЕСКО»
1955, № 1

развлечение, а одна из сил, формирующих общественное сознание, автор все же сводит вопрос к проблеме изучения психологии зрителя и его реакции на фильмы. Автор с сожалением отмечает, что в большей части кинофильмов главными героями являются люди с эгоцентрической психологией, с сомнительной моралью, подчас подчеркивающие свою враждебность к обществу, и в то же время мало существует фильмов, серьезно разрабатывающих большие социальные, моральные и международные проблемы современности и заставляющих зрителя мыслить. Это справедливое наблюдение не служит, однако, для автора поводом к конкретному разговору о том, кому и почему выгодны фильмы первого рода. Он ограничивается констатацией факта и сомнительным утешением, что кино в этом отношении не отличается от театра, литературы и прессы.

Не претендуя ни на исчерпывающее описание истории кино, ни на анализ проблем современной кинематографии, рецензируемый номер журнала «Вестник ЮНЕСКО» отметил на своих страницах важную дату в истории мировой цивилизации — шестидесятилетие кино.

## Отовсюду

На экраны Китая вышел детский фильм «Цветы нашей родины», рассказывающий о счастливой жизни китайских пионеров.

Совместно с Болгарской студией документальных фильмов киностудия Китайской Народно-Освободительной армии снимает цветной документальный фильм «Песнь о китайско-болгарской дружбе».

Членами немецкой Академии искусств избраны кинорежиссеры студии ДЕФА Вольфганг Штаудте и Златан Дудов. Членами-корреспондентами Академии избраны Чарли Чаплин, Ванда Якубовская, Дмитрий Шостакович и другие.

Студия ДЕФА экранизирует драму Бертольда Брехта «Матушка Кураж и ее дети» при участии Симоны Синьоре и Бернарда Блие.

Режиссер этого фильма лауреат Национальной премии Вольфганг Штаудте.

Лауреат Международной премии мира Мартин Гельберг экранизирует в студии ДЕФА поставленную им же в Берлинском Народном театре драму Кальдерона «Саламейский Алкальд».

Студия научно-популярных фильмов ДЕФА выпустила картину об ультразвуке, которая наглядно раскрывает природу ультразвука и показывает практическое его использование в различных отраслях промышленности.

Сценарий фильма Мелитта Аулих, режиссер Иго Мартин-Андерсен.

## Отовсюду

На киностудии Баррандов (Прага) продолжаются съемки цветного художественного исторического фильма «Красное зарево над Кладно», являющегося экранизацией одноименного романа Антонина Запотоцкого. Фильм охватывает исторические события конца первой мировой войны и послевоенных лет. Режиссер лауреат Сталинской премии и Премии Мира Владимир Влчек, оператор Ян Сталлих. В главной роли Иозеф Бек.

◘

Братиславская студия художественных фильмов готовит новый словацкий фильм «Женщина с гор». Это — драматическая история батрачки, нашедшей правильный путь в жизни. Режиссер Владо Багна, оператор Франтишек Лукеш.

◘

Идут съемки словацкого фильма «Кандидат партии»— о жизни современной словацкой деревни. Автор сценария Катка Грабовская, режиссер Андрей Леттрих.

◘

Словацкий ражиссер Пальо Биелик снимает фильм по сценарию Ивана Буковчана «Последняя чародейка», разоблачающего религиозные предрассудки, бытовавшие в словацкой деревне.

◘

Режиссер Вацлав Вассерман готовит новый фильм-монтаж под названием «Причудливая история», куда войдут отрывки из комедийных фильмов периода немого кино.

◘

Магистрат города Вены обратился к правительству с посланием, в котором требует запрещения импорта фильмов, воспевающих гангстеризм.

# НОВЫЕ РУМЫНСКИЕ ФИЛЬМЫ

За десять лет существования в Румынии народной власти кинематография страны сделала значительный шаг в своем развитии. Была основана киностудия художественных фильмов «Бухарест» (один из отделов которой занимается производством мультипликационных фильмов), началось строительство киноцентра «Буфтя» (осенью прошлого года первая очередь вступила в строй), созданы студия хроникально-документальных фильмов имени Александра Сахия, студия по производству диафильмов имени Иона Крянга, Институт кинематографии, Театр-студия киноактера имени Константина Ноттара, предприятие «Техночин», выпускающее кинематографическую аппаратуру и оборудование, Научно-исследовательский киноинститут, три операторские школы и профессиональное киноучилище.

Фильмы, выпущенные киностудиями Румынской Народной Республики, стали достоянием зрителей зарубежных стран. Некоторые фильмы румынского производства были отмечены премиями на международных кинофестивалях («Звенит долина», «Мечта сбылась»).

Появление каждой новой картины на экранах румынских кинотеатров вызывает огромный интерес у публики. Только в течение одного года свыше 17 миллионов зрителей просмотрело фильмы, демонстрировавшиеся в бухарестских кинотеатрах.

Из новых фильмов заслуживает внимание веселая кинокомедия «Даже Илие занимается спортом» (сценарий А. Анди и М. Кришана, режиссер А. Кэлэрашу, оператор Г. Рошиану), рассказывающая о курортных приключениях заядлого врага всех видов спорта молодого рабочего обувной фабрики Илие, который попал в группу отдыхающих спортсменов-любителей. В фильме засняты артисты Бухарестского театра эстрады во главе с Мирчей Кришаном (Илие). Привлекательная молодая актриса Аурелия Сореску (знакомая советским зрителям по фильму «Мечта сбылась») исполняет роль работницы-прядильщицы — веселой златокудрой Миоры.

О современности рассказывает и фильм «Разворот» — экранизация одноименной повести Марины Преда (режиссер Пауль Кэлинеску, операторы Вильфрид Отт и Ион Стойка) — о борьбе румынских крестьян за создание коллективного хозяйства. В центре фильма — образ бывшего крестьянина-батрака Илие Барбу (артист Коля Рэуту), идущего трудным и сложным путем к новым, демократическим формам жизни.

Фильм «Барбу Лаутару» (сценарий Д. Корбя, режиссер М. Садова) посвящен жизни талантливого румынского народного музыканта прошлого века.

Большой любовью зрителей пользуются комические короткометражки: «Наш директор» (сценарий Г. Сорина, режиссер Жан Джоржеску), бичующий подхалимов; «По-

песку десятый на контроле» (сценарий Некуца Тэнасе и Сильвиу Джоржеску), разоблачающий ревизоров-ротозеев; «Ревность всему виной», высмеивающий мнительных мужей, и другие.

**Кадр из фильма «Даже Илие занимается спортом».**

Успешно развивается производство мультипликационных и кукольных фильмов. За три года сделаны фильмы: «Пчела и голубь», «Неугомонный утенок», «Сказка о двух медвежатах», «Два зайчика», «Мариникэ», а также фильм «Юмор на нитях», который подводит пятилетние итоги

**Кадр из фильма «Даже Илие занимается спортом».**

## Отовсюду

В связи с двухсотлетней годовщиной со дня смерти Моцарта в Вене готовится фильм, посвященный жизни великого немецкого композитора.

Фильм ставит режиссер Карл Гартль.

■

В честь празднования десятилетия югославской кинематографии Объединение кинематографистов Югославии присудило специальные премии за лучшие кинопроизведения, выпущенные с января 1953 года по март 1955 года.

Среди отмеченных премиями: студия «Авала Фильм»— за производство фильма «Буря», Боян Ступица — за сценарий «Жестокие господа», Владимир Погачич—за режиссуру фильма «Буря», Ненад Иовичич — за съемки фильма «Солнце далеко», Франо Водопивец—за съемки фильма «Девушка и дуб», Миомир Денич — за декорации к фильму «Их было двое», Миливое Живанович — за исполнение роли Стояна в фильме «Их было двое», Мира Ступица — за исполнение роли хозяйки в фильме «Стоян Мутикаша», Лазар Лазаревич — за исполнение роли Неша в фильме «Их было двое».

■

На югославских киностудиях идут съемки новых художественных фильмов:

«Западня» (режиссер Живорад Митрович);

«Кровавая река» (режиссер Ф. Чап);

«Песня на Кумбаре» (режиссер Радош Новакович);

«Волчья ночь» (режиссер Франц Шпиглиц).

■

В Любляне закончен оборудованием первый в Югославии широкоэкранный кинотеатр.

## Отовсюду

Во Франции выпущена первая серия фильма итало-французского производства «Граф Монте-Кристо» по роману Дюма. Режиссер фильма Робер Верней, в главной роли Жан Марэ.

◘

Андрэ Кайятт поставил новый фильм «Черное досье». Фильм рассказывает историю молодого французского следователя, который смело ведт борьбу против произвола и беззакония судебных органов и полиции, отстаивающих интересы имущих классов.

◘

После своего возвращения из Голливуда в 1951 году французский режиссер Жан Ренуар, автор «Марсельезы» и многих других замечательных фильмов, снял в Италии картину «Колесница святых даров» с Анной Маньяни в главной роли. Свое возвращение во французские студии после продолжительного перерыва Ренуар отметил выпуском фильма «Французский канкан» (о нравах известного парижского мюзик-холла «Мулен Руж» в период перед первой мировой войной). В главных ролях — Жан Габэн, Франсуаза Арнуль и мексиканская актриса Мария Феликс.

◘

Драматург Жан Ануйль написал сценарий фильма по роману Гюго «Собор Парижской богоматери». На роль Эсмеральды намечена Джина Лоллобриджида. Режиссер Ж. Деланув.

◘

Режиссер Ренэ Клер снимает фильм «Большие маневры» — о жизни солдат французской армии начала XX века.

В главных ролях Мишель Морган и Жерар Филип.

деятельности Бухарестского театра марионеток «Цындэрикэ». Подготовлены к выпуску мультипликационные фильмы «Шустрая рыбешка» и «Чудесный замóк».

Систематически (со дня своего основания в 1950 году) выпускает документально-хроникальные, научно-популярные и учебные фильмы киностудия документальных фильмов имени Александра Сахия. В прошлом документальные фильмы создавались от случая к случаю (так, с 1936 по 1940 год было снято всего девять документальных фильмов). Сейчас в активе новой студии насчитывается более четырехсот названий.

Среди наиболее интересных фильмов студии: «Николай Бэлческу» (режиссер Ион Бостан, оператор Илие Корня) — о национальном румынском герое-революционере XIX века; «Байя Маре» (режиссер Ион Бостан, оператор Ион Стойка) — об одной из промышленных областей страны; «Под знаком мира и молодости» (режиссеры Мирел Илиешу, Мирча Вейзер, оператор Ион Стойка) — о Конгрессе Международного союза студентов 1952 года; «Незабываемые дни» (режиссер Хараламбие Борош) — об отдыхе трудящихся; «Люди долины Быстрица» (режиссер Ион Родан, оператор Штефан Хорват) — о славных делах строителей мощной гидроэлектростанции и др.

Отрадно, что в создании документальных фильмов деятельное участие принимают писатели и поэты Джео Богза, Марчел Бреслашу, Демостене Ботез, Петре Винтила, Виктор Нэморалу, Виктор Русу, Филип Чербу и другие.

В этом году киностудия совместно с Бухарестским Институтом фольклора подготовила цветной художественно-документальный фильм «Румынские песни и пляски» (режиссер Ион Бостан), показывающий песенное и танцевальное творчество румынского народа.

**Коля Рэуту в роли Илие Барбу в фильме «Разворот»**

**Мирча Кришан в роли Илие в фильме «Даже Илие занимается спортом»**

Ведется работа по подготовке новых кинокартин. Тема воспитания молодежи положена в основу фильма «Алая кувшинка» (автор сценария П. Ангел, режиссеры Г. Тобиас, П. Штиопул). Картина рассказывает о благотворном влиянии коллектива на развитие ребенка.

**Грациэлла Гуцану в роли Георгины в фильме «Разворот».**

Лауреат Государственной премии режиссер Дину Негряну работает над фильмом «Они исполняют свой долг»; лауреат Государственной премии Виктор Илиу — над фильмом «Ленца» по одноименному рассказу Франциска Мутняну.

Продолжается производство и новых комических короткометражек («Замечательная жена», «Инспекция» и другие).

## НА ЭКРАНАХ СТРАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

На экраны Аргентины вышел новый фильм режиссера М. Соффичи «Серый квартал», поставленный по одноименному роману Хоакина Гомеса Бас. Это популярное произведение правдиво рисует жизнь юноши из бедной семьи, который под влиянием окружающей среды становится уголовным преступником.

Газета «Демократия», выходящая в Буэнос-Айресе, писала, что новая кинокартина «превзошла другие фильмы во всех отношениях и особенно в постановке массовых сцен».

## Отовсюду

Роберто Бенци известен нашему зрителю по «Прелюдии славы» и «Призыву судьбы». В первом фильме он снимался в возрасте одиннадцати лет, во втором — четырнадцати лет. В настоящее время Роберто Бенци шестнадцать лет. Он уже стал зрелым дирижером, талант и мастерство которого высоко оценены музыкальной критикой. В этом году он собирается выступить с концертами в ряде городов Европы.

Итальянский режиссер Джан Гаспаре Наполетано снял в прошлом году цветной документальный фильм «Зеленая магия» — о флоре, фауне и достопримечательностях Южной Америки.

В этом году Наполетано поставил художественный фильм о жизни европейцев среди негров Африки «Тамтам» (совместное франко-итальянское производство). В фильме снимались Шарль Ванель, Педро Армендарис, Керима, Жак Бертье.

Новый документальный фильм «Италия К-2» посвящен восхождению группы итальянцев на одну из высочайших вершин Каракорума (8611 *м*).

Фильм увлекательно рассказывает о полной опасности жизни участников похода, об их огромной выдержке и смелости.

Значительным событием в жизни итальянского кино сегодня является кинофильм «Ла Страда» («Дорога») — о бродячих циркачах. Исполнители — Антони Квинн, Джульетта Массина, Ричард Безхарт. Фильм поставил Федерико Феллини, сотрудничавший с Пьетро Джерми по картинам «Под небом Сицилии», «Дорога надежды».

## Отовсюду

Весной этого года на японский экран был выпущен итальянский цветной фильм «Мадам Бетерфляй» (Чио-Чио-Сан»), поставленный режиссером Кармине Галлоне. Съемки фильма производились в Риме на студии «Тинетита». В съемках принимали участие японские киноактеры. В главной роли — известная японская певица и актриса Каору Ятигуса.

◘

В Имперском отеле в Токио состоялось присуждение премий за фильмы 1954 года, занявшие первые места на традиционном конкурсе, проводившемся киножурналом «Кинема дзюмпо».

Премии были присуждены: японскому фильму «Двенадцать пар глаз» (режиссер Киносита);

франко-итальянскому фильму «Тереза Ракэн» (режиссер Марсель Карне);

японскому короткометражному документальному фильму «Плотина в Сакума», производство фирмы «Иванами эйга».

◘

В августе этого года Южно-Африканский Союз проводит в Дурбане первый международный кинофестиваль.

◘

В Париже открыта выставка «Шестьдесят лет кино», посвященная истории кинематографии. В специальном зале, начиная с июля месяца, показываются лучшие немые и звуковые фильмы художественной и документальной кинематографии из архива французской фильмотеки.

Фильмотека предоставила выставке также многочисленные экспонаты: документы, фотографии, афиши, аппаратуру и т. п.

«Серый квартал» выпущен фирмой по производству и прокату фильмов «Синематографика Синко» («Синко» в переводе означает «пятерка»). Эта фирма была основана в конце 1953 года передовыми кинематографистами Аргентины. В ее состав вошли Луис Сесар Амадори (президент Аргентинской Академии искусств и науки о кино), Лукас Демаре (вице-президент Академии), Уго дель Карриль, Марио Соффичи и Даниэль Тинайре. Все они являются талантливыми режиссерами, прекрасными актерами, лауреатами национальных и международных премий.

Марио Соффичи, постановщик «Серого квартала»,— один из режиссеров, положивший начало национальному аргентинскому киноискусству и освободивший его от подражаний. Считая, что хорошая тема фильма лучше всяких «кинозвезд», Соффичи не колеблется доверять главные роли неизвестным актерам. В «Сером квартале» снимались преимущественно молодые актеры: Карлос Ривас, Альберто де Мендоса, Элида Гай Пальмер, Фернанда Мистраль, Фернандо Сиро и другие.

Одну из ролей исполняет сам Марио Соффичи. Начав артистическую деятельность в 1921 году, Марио Соффичи достиг блестящих успехов. В 1952 году Марио Соффичи был удостоен Большой актерской премии Аргентинской Академии искусств и науки о кино. Соффичи известен и как воспитатель многих выдающихся режиссеров. Так, Луис Сесар Амадори получил крещение, снимая вместе с Соффичи фильм «Новый порт».

Главный оператор фильма «Серый квартал» Умберто Перусси — четырежды лауреат Академии искусств и науки о кино. Художник фильма Сауло Бенавенте удостоен первой премии за лучшие кинодекорации на III Национальной выставке художников (1943). Композитор Тито Риберо — тоже лауреат Аргентинской Академии искусств и науки о кино.

На экраны Мексики вышел новый фильм—«Зеленая тень», рассказывающий о тяжелой, полной лишений и страданий жизни простых людей в одном из селений, расположенном в тропических лесах. Режиссер фильма Роберто Говальдон, сценарист Рамиро Торрес, оператор Алекс Филипс. В главных ролях снимались артисты Виктор Парра, Мигель Инклан и Хаиме Фернандес.

Активно участвует за последнее время в мексиканской киножизни кубинский писатель Феликс Б. Кайгнет. Он написал два сценария, по которым уже поставлены фильмы: «Сила бедных» (режиссер Мигель Морайта, оператор Джек Драпер, в главных ролях артисты Колумба Домингес, Роберто Каньедо, Кармита Иньярра, Хоакин Кордеро) и «Женщина или зверь» (режиссер Агустин П. Дельгадо, артисты Мария-Элена Маркес и Роберто Каньедо).

Большим успехом у зрителей пользуется фильм «В жизни — три дня», рассказывающий о творческом пути Гонсало Курьеля, выдающегося мексиканского композитора. Курьель написал множество популярных песен, прославив тем музыку Мексики. В фильме участвуют многие знаменитые певцы, исполняющие произведения Курьеля.

# По киностудиям страны

## НА СТУДИИ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Обсуждению творческих итогов работы Московской киностудии им. М. Горького за 1954 год было посвящено состоявшееся в мае собрание творческой секции. С докладом выступил директор студии А. Калашников.

При небольшой производственной мощности студия благодаря творческой активности коллектива в прошлом году и в первом квартале 1955 года закончила производством восемь полнометражных и три короткометражных художественных фильма: «Об этом забывать нельзя» и «К новому берегу» Л. Лукова, «Надежда» С. Герасимова, «Анна на шее» и «Княжна Мери» И. Анненского, «Чемпион мира» В. Гончукова, «Два друга» В. Эйсымонта, «Море студеное» Ю. Егорова, «Ляна» Б. Барнета, «Переполох» Я. Сегеля и В. Ордынского, «Дамы» Г. Оганесяна и Л. Кулиджанова.

Анализируя эти фильмы, докладчик поставил задачей выявить то новое, хорошее, что они принесли, и подвергнуть критике все то, что не продвинуло наше киноискусство вперед, не укрепило творческие позиции.

Можно ли считать, что фильм «Об этом забывать нельзя» — фильм о моральной стойкости советских людей, о гнусности и коварстве врагов советского народа, фильм, призывающий к бдительности, воспевающий дружбу народов нашей страны, — свободен от существенных недостатков?

Если бы кинодраматург Луков, говорит докладчик, был бы столь же взыскателен к себе, сколь взыскателен оказался Луков-постановщик, в фильме наверняка было бы значительно меньше слабых и уязвимых мест. Авторы сценария заботились преимущественно о событийной стороне сюжета и всячески нажимали на его детективные элементы. Психологическая разработка образов оказалась на втором плане. Сценарий дал слишком мало герою фильма — Александру Гармашу.

Говоря об острых спорах, разгоревшихся вокруг картины «Анна на шее», докладчик больше внимания уделил ее достоинствам, чем недостаткам, в то время как от доклада директора мы вправе были ожидать более критического отношения к серьезным недостаткам этого фильма.

Картина «Чемпион мира», говорит далее докладчик, убедила нас, что мастер спорта в качестве исполнителя главной роли, побеждая своей достоверностью, может нести драматическую нагрузку центрального образа фильма. В спортивную часть картины режиссер сумел ввести острое, напряженное действие. Однако свежего прочтения спортивной темы в фильме не ощущается. Основной недостаток фильма — неглубокое раскрытие духовного мира героя. Первопричинами невысокого уровня фильма являются запуск в производство недоработанного сценария и недостаточно вдумчивое отношение постановщика к осуществлению сценарного замысла. После того как был отснят весь материал, картина не могла быть смонтирована, ибо сюжетные линии в ней не связывались в единый драматический узел.

Следует отметить, что студия уделяет значительное внимание молодым творческим кадрам. Смелое выдвижение новых художников здесь справедливо рассматривается как непреложный закон творческого роста коллектива студии.

«Море студеное» — это значительная удача молодого режиссера Ю. Егорова. Он нашел свой «голос» для взволнованного киноповествования и открыл в событиях дале-

ких времен то, что созвучно духу нашего времени.

В картине В. Эйсымонта «Два друга» радует достоверность изображения жизни. Умение режиссера проникнуть в быт и психологию юных школьников позволяет ему создавать точные, законченные сцены, наполненные большим содержанием. Но игра некоторых взрослых актеров оставляет желать лучшего. Даже у такой опытной актрисы, как Я. Жеймо, образ получился безликим, серым: она не нашла ни одной краски, чтобы как-то поярче и убедительнее нарисовать свою героиню.

Особое место в производственном плане студии занимал фильм «К новому берегу» по одноименному роману Вилиса Лациса.

Докладчик считает, что фильм по своему идейно-художественному звучанию может быть поставлен в ряд с романом: Луков нашел такие художественные средства, которые, показывая великие события, одновременно раскрывают человеческие судьбы, показывают глубину и величие народного духа, завоевывающего свое право на счастливую радостную жизнь.

Продолжая работу по экранизации русской классической литературы, студия подготовила фильм «Княжна Мери».

Отмечая бережное отношение автора фильма к тексту литературного первоисточника и хорошую работу оператора М. Кириллова, докладчик указал на неудачу, которая постигла актера А. Вербицкого и постановщика И. Анненского в создании образа Печорина. Нельзя не оговорить, что А. Калашников этим и ограничился, не проявив должной критичности в общей оценке этого фильма.

При некоторых положительных качествах лирической музыкальной комедии Б. Барнета «Ляна» (хорошая работа режиссера с молодыми актерами, песенность, ритмичность фильма) докладчик вскрывает серьезный недостаток: чисто развлекательная сторона сюжета порой приглушает идейное звучание произведения.

Режиссер С. Герасимов осуществил постановку короткометражного фильма «Надежда», в котором проблема личного и общественного, любви и долга рассматривается на очень важном и актуальном материале— движении молодых патриотов за освоение целинных земель.

Однако замысел художника потерпел явную неудачу. Основной недостаток фильма в том, что автор, обратившись к очень актуальной теме, решает ее не на основном, главном направлении. Он не смог показать героев целины во весь рост, в их повседневном труде и борьбе за победу.

Анализируя итоги работы студии, докладчик коснулся некоторых вопросов экономики и организации кинопроизводства, тесно связанных с вопросами творческими.

Борясь за нормальный метраж картин, студия делает это не только ради правильной организации кинопроката, но и для повышения качества литературной основы фильма — сценария. С некоторых пор наши фильмы стали длинны и тягучи. Авторы не решаются оставить своих героев наедине со зрителем и непрестанно что-то поясняют, объясняют, разъясняют. Они хотят сами сказать обо всем, не упустить ни одной проблемы жизни и этому своему стремлению приносят в жертву правду характеров, стройность композиции, целостность и художественный лаконизм своего творения.

Эти недостатки в той или иной мере присущи нашим фильмам «Чемпион мира», «Об этом забывать нельзя» и другим.

Нет у нас и должного внимания к борьбе за снижение себестоимости, сокращение сроков производства фильмов.

В этой связи докладчик подробно анализирует работу съемочной группы «Надежда», допустившей значительный перерасход денежных средств и пленки по всем ее видам.

Приступая к постановке, режиссер не имел ее четкого творческого решения. Уже в процессе съемок утвержденный сценарий подвергался коренным изменениям. Отсюда возникали съемки непредусмотренных сценарием эпизодов, пересъемки ранее отснятых объектов и съемки объектов, которые впоследствии в картину не входят. Из-за недостаточно продуманного плана съемок в экспедиции арендованный пароход (который обошелся студии в 265 тысяч рублей) не был полностью использован. По возвращении группы в Москву потребовалась постройка непредусмотренной ни сценарием, ни сметой декорации «Палуба парохода».

Одной из причин нарушения сроков производства и перерасхода денежных средств явилась крайне низкая производительность труда в съемочной группе. Фактическая выработка группы за рабочую смену соста-

вила 15,8 полезного метра при плане в 21,5 метра. При съемках в павильоне группа более чем вдвое снизила установленную норму выработки.

Далее докладчик говорит о том, что С. Герасимов очень ослабил свое внимание и помощь молодым режиссерам; в своей творческой мастерской, которая работает неудовлетворительно, допустил путаницу в теоретических высказываниях о партийности нашего искусства.

В заключении доклада А. Калашников остановился на очередных задачах творческого коллектива студии.

Первым выступил в прениях С. Герасимов. Каждому художнику, сказал он, свойственно в какие-то моменты его жизни оглядываться на пройденный путь, задумываться над тем, все ли верно сделано. Сама жизнь подсказала мне необходимость серьезно задуматься над своими делами. Нужно делать больше для своего искусства, особенно в переживаемые нами годы!

Я сделал на студии Горького четыре картины — некоторые из них получше, некоторые похуже. Сейчас надо начинать новую работу, и потому необходимо выработать верную оценку предыдущей работы, понять ее ошибки, понять товарищескую критику и сделать необходимые выводы.

Мы часто говорим, что кино — прежде всего искусство коллективное. Исходя из этого оцениваем и свои недостатки. Иной раз практика мастеров, в том числе и моя, становится в противоречие с этим бесспорным положением.

Когда замышляется новое произведение, режиссер (если он к тому же еще и автор) полон самых радужных надежд на самое высокохудожественное осуществление. Затем наступает страдная пора, когда литературный сценарий превращается в режиссерский, режиссерский сценарий переходит в разработку монтажных листов, затем идут разработка сметы, репетиции, съемки. И здесь возникают те реальные трудности, которые один человек не способен преодолеть. Режиссер должен вовлечь в эту работу и свою производственную группу и весь коллектив студии, который имеет право интересоваться, как эта работа проводится.

Было время, когда мы читали сценарии на собраниях творческого коллектива студии. Но вот стали стареть, «важнеть», если можно так выразиться, и забыли эти святые законы. Мы уже не читаем сценарии ни на творческой секции, ни в рабочем коллективе. Сценарии «Сельский врач» и «Надежда» мною нигде не читались.

Это чтение никакими законами не регламентировано. Но поскольку я режиссер, да еще коммунист, — это моя святая обязанность. Надо заинтересовать творческий коллектив, сделать так, чтобы работа над картиной стала главным делом для всех членов коллектива. Надо, чтобы люди знали качество сценария, его масштабы и могли бы помогать, сознательно участвуя в творческом процессе, без чего создавать искусство невозможно.

Многочисленные поправки, которые я делал в процессе съемки картины «Сельский врач», привели к значительному перерасходу пленки и средств. Эти поправки были вызваны здравым смыслом и надлежащими указаниями. Но все это делалось явочным порядком, на основании договоренности режиссера, директора студии, редактора. А коллектив студии оставался в стороне, не мог поправить нас, подсказать верное решение. Правильно ли это? Нет, неправильно! В своей работе режиссер обязан считаться с очень многими обстоятельствами, которые будут влиять на творческий процесс в целом. Написать в сценарии можно все что угодно, можно размахнуться слишком широко. Но мы редко учитываем возможности студии, экономический фактор производства фильма. Режиссер отбрасывает все это как досадное обстоятельство. Но реальность — вещь упрямая, и в результате картина выходит не такой, какой ее хотелось сделать.

Постановка «Надежды» живо иллюстрирует это положение.

Маленькая картина потребовала непомерно много средств, пленки, времени. В творческом отношении автором и постановщиком «Надежды» проявлено значительное легкомыслие. Тема, которая пришла «пост фактум» к этой картине, чужеродна ей. Сценарий был написан о Корее. Легкомысленная перестановка на целину тяжелым грузом легла на результаты, так как целина, как тема, является настолько всеобъемлющей, что сказать о ней вскользь просто неверно.

Зритель хочет увидеть картину о целине, а мы показываем картину об отъезде на целину. Об этом довольно убедительно гово-

рили комсомольцы на обсуждении фильма «Надежда». Если народ дает ему нелицеприятную оценку, мое дело понять эту оценку и сделать надлежащие выводы.

Мне сказали, говорит далее С. Герасимов, что студия недовольна мною. Конечно, как человеку, сделавшему довольно большое количество картин и достигшему значительного возраста, мне надлежит отдавать творческому коллективу значительно больше того, чем я дал ему за этот год. Был ли я активным участником творческой секции? Разумеется, нет. А творческая секция есть место, где особенно должна проявляться взыскательность художника к своему творчеству. На творческой секции можно было поделиться многими мыслями и прежде всего послушать своих товарищей по оружию, чтобы у них поучиться и сделать для себя надлежащие выводы.

Наше киноискусство вступает сейчас в важнейший период своего развития. Речь идет о коренном переломе, который должен обеспечить появление большого количества по-настоящему прекрасных картин. Министерство культуры правильно требует, чтобы работа велась последовательно, без спешки, без нервозности, на хорошей, серьезной партийной основе.

Но привычка режиссеров рефлектировать, привычка, подобно глухарю на току, слушать только свое собственное пение, дает себя знать. Вместо того чтобы проникнуть в сущность очень важного процесса и проявить усилия поднять кинематографию, режиссеры на совещании в Министерстве культуры нервничали, предвидя какие-то особые трудности, которые они не привыкли решать, преодолевать. В числе других и я проявил здесь непонимание новых задач. Между тем именно нам, режиссерам-коммунистам, в первую очередь надлежит решать эти задачи. Слишком крепко укоренилась в нас привычка ничего не видеть за пределами собственной персоны.

Конечно, выпустить фильм за три миллиона рублей значительно труднее, чем за пять миллионов. Привычка легко распоряжаться гигантскими суммами часто приводит нас к очень неряшливому обращению с дорогим советским рублем. Мы очень мало думаем, как организовать дело таким образом, чтобы картина стоила дешевле.

Ругаться, жаловаться друг другу на трудности — такая привычка у нас есть, а думать в области рационализации, изобретательства, подготовленности к своей работе — здесь, видимо, больших навыков у нас не образовалось.

Мог же я сделать фильм «Молодая гвардия» за половину его стоимости вследствие того, что он был подготовлен надлежащим спектаклем. А вот приступив к фильму «Сельский врач», я делал его по старинке, то есть начинал творческий процесс уже в павильоне. Значит, воли не хватало, сил не хватало, появилась та душевная лень, которая приводит к плохим результатам. С таким отношением нам возрастающего производства фильмов не наладить.

С. Герасимов переходит далее к серьезной ошибке, допущенной им на одной из бесед в творческой мастерской.

Беседа должна была идейно нацеливать работу творческой мастерской, к беседе следовало подготовиться. А этого не было сделано. Получился разговор поверхностный, боковой, да еще с неточными формулировками.

Без художественной отделки, конечно, каждое произведение не может быть полноценным. Однако сначала должна быть ясная мысль, а потом и ее разработка. Иначе неизбежна неудача. Такой неудачей явилось все мое выступление. Я им крайне недоволен, и думаю, что надо его поправлять на практике, надо делом разъяснить те важнейшие вопросы, которые стоят перед нами при воспитании творческой молодежи.

Предметом обсуждения творческой мастерской был вопрос о взыскательности. У нас очень часто взыскательность творческого порядка противопоставляют идейной взыскательности.

Художественным произведением, которое на многие годы оставляет след, может быть только такое произведение, которое говорит самым верным языком партийности. Когда же увлекаются только внешней отработкой, получаются вещи художественно пышные, но история их легко сбрасывает со своего пути, и они забываются.

Иногда по замыслу вещь как будто глубокая, а начинаешь ставить — она не ложится в художественные рамки, риторична, холодна. Значит, художник глубоко не проник в значительность темы.

Работая над словом, над интонацией, над образом, над каждым проявлением чувства, художник неизбежно тратит огромную мас-

су усилий. Тратим ли мы их сейчас? Нет, далеко не всегда. Мы слишком легко стали считать свои произведения совершенными. И здесь взаимное захваливание играет решающую роль. Мера взыскательности все еще не высока, и очень часто мы говорим неправду друг другу, оценивая новые работы.

— С этим надо решительно кончить, — заявляет С. Герасимов. — И я здесь, с этой трибуны, даю зарок: другу по производству не врать, а честно говорить, что я думаю, не бояться его обидеть. И со своей стороны прошу также «обижать» — честно критиковать меня.

Я с трудом привыкал, но привык слушать критику. Меня здорово критиковали за «Надежду», и я не вижу в этом ничего страшного. Передовой отряд народа взыскивает с тебя, художника, который действует для народа и во имя народа.

В заключение С. Герасимов заверил присутствующих, что он постарается в меру своих сил по-советски и по-партийному продолжать свою работу в очень дорогом для него коллективе студии.

Л. Луков говорил о большой взыскательности, которую должны предъявить к себе творческие работники студии. Большинство фильмов, над которыми сейчас будет работать студия, посвящено современным темам. Однако мы не всегда глубоко и проникновенно изучаем подлинную жизнь. Режиссерский сценарий пишется... в доме отдыха, но не на месте действия сценария.

Подробно говорил Л. Луков о работе художественного совета студии. Многие члены худсовета оторваны от практики работы студии, не посещают заседаний совета. Необходимо перестроить деятельность нашего худсовета, сделать его подлинным творческим центром коллектива.

О недостатках в работе художественного совета студии говорил также старший редактор С. Клебанов.

В. Эйсымонт посвятил свое выступление вопросам сокращения срока производства фильмов. В прошлом году его коллектив («Два друга») сдал картину за 50 дней до срока, добившись хороших планово-экономических показателей. До сих пор существовало негласное правило, что сокращать сроки должны так называемые «средние» режиссеры, а «маститых» это якобы не касается. Вот почему безнаказанно нарушали сроки фильмопроизводства С. Герасимов, Л. Луков.

Далее В. Эйсымонт говорит о необходимости усилить внимание к созданию фильмов для детей. Неверно, что постановку детского фильма поручают, как правило, молодым, начинающим режиссерам. Ведь работа с детьми требует не меньшего опыта и напряжения сил, нежели работа с актерами. Нельзя смотреть на детский фильм, как на произведение второго сорта.

Секретарь партийной организации студии С. Докучаев подверг критике Л. Лукова, чья съемочная группа «К новому берегу» работала неритмично, нарушала производственный план студии. Докучаев выразил надежду, что С. Герасимов, правильно говоривший сегодня о своих недостатках, исправит их тем, что создаст фильм, достойный нашего народа. Плохо, что ошибка, которую допустил С. Герасимов, выступая в творческой мастерской, не была вскрыта своевременно. Произошло это потому, что у нас до сих пор еще не изжито раболепство перед мастерами. Творческие работники, присутствовавшие на совещании мастерской, не поправили С. Герасимова, не дали должной оценки его неверному, путаному выступлению по вопросу о партийности искусства.

Н. Тремаскин, М. Гаврилова, А. Хвостов, В. Чайка посвятили свои выступления вопросам борьбы за лучшую организацию фильмопроизводства.

Собрание творческой секции по-деловому обсудило итоги деятельности студии.

Дальнейшее развертывание критики и самокритики всех звеньев деятельности студии поможет творческому коллективу быть более взыскательным к выпускаемым фильмам.

# БУДНИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ СТУДИИ

По экранам страны в последнее время прошло несколько картин студии «Ленфильм», тепло принятых зрителями. Это «Большая семья», «Герои Шипки», «Кортик», «Укротительница тигров», «Овод». Уже из одного этого перечня явствует, что деятельность «Ленфильма» после долгого затишья оживилась.

И действительно, в активную творческую работу снова включились такие мастера, как С. Васильев, Г. Козинцев, Ф. Эрмлер. Творческие работники, ранее прошедшие все ступени постановочной практики, но в течение многих лет задержанные в росте на вторых ролях (режиссеры А. Бергункер, Г. Казанский и другие), получили теперь возможность проявить себя на самостоятельной работе. Коллектив постановщиков пополнила группа молодых режиссеров (В. Венгеров, А. Граник, Т. Родионова, М. Швейцер).

Но как ни активизировалась деятельность студии, — это только начало. Тем досаднее, что с первых шагов к завоеванию былой славы «Ленфильма» на его пути возникают препятствия, затрудняющие вести текущую работу оперативно и ритмично. Помехи эти заведомо ограничивают перспективы развития студии. Сейчас, когда весь коллектив студии жаждет применить свои силы, сказались со всей остротой непреодоленные еще инертность, самоуспокоенность, примиренческое отношение прежнего руководства студии к недостаткам.

Студия может при существующей производственной площади и оснащенности создавать двенадцать полнометражных фильмов в год. Но ей запланировали девять полнометражных и одну короткометражную картину. И если бы студии поручили поставить двенадцать, она не справилась бы с таким заданием, как не справилась в прошлом году с выпуском запланированных восьми картин (две из них — «Михайло Ломоносов» и «Овод» — были закончены лишь в начале текущего года). Есть тревожные симптомы, дающие основание предполагать, что и в нынешнем году возникнут серьезные затруднения с выполнением плана.

Для нормальной, ритмичной деятельности «Ленфильма» картины очередного выпуска должны были запускаться в производство в прошлом году с таким расчетом, чтобы начиная с января нынешнего года ежемесячно заканчивалась съемка одной картины. Одновременно следовало бы ежемесячно запускать в подготовительный период по одному фильму, выпуск которого запланирован на 1956 год.

А как обстоит дело фактически? В январе из запланированных девяти картин в производстве находилось шесть: «Наши будни» (режиссер Ф. Эрмлер), «Счастье Андруса» (режиссер Г. Раппапорт), «Двенадцатая ночь» (режиссер Я. Фрид), «Максим Перепелица» (режиссер А. Граник), «Следы на снегу» (режиссер А. Бергункер), «Чужая родня» (режиссер М. Швейцер); из них ни одна не была близка к завершению. Более того, четыре съемочные группы находились в январе еще в подготовительном периоде. В самых последних числах февраля вступила в подготовительный период группа «Таланты и поклонники» (режиссеры А. Апсалон и Б. Дмоховский), в конце марта — группа «Дело Румянцева» (режиссер И. Хейфиц), а 23 апреля — «Два капитана» (режиссер В. Венгеров).

Уже одно то, что в январе в павильонах «Ленфильма» снималась только «Двенадцатая ночь», достаточно убедительно свидетельствует о нарушении ритмичности с самого начала года. Позднее начало съемок приведет в конце года к скоплению групп в павильонах.

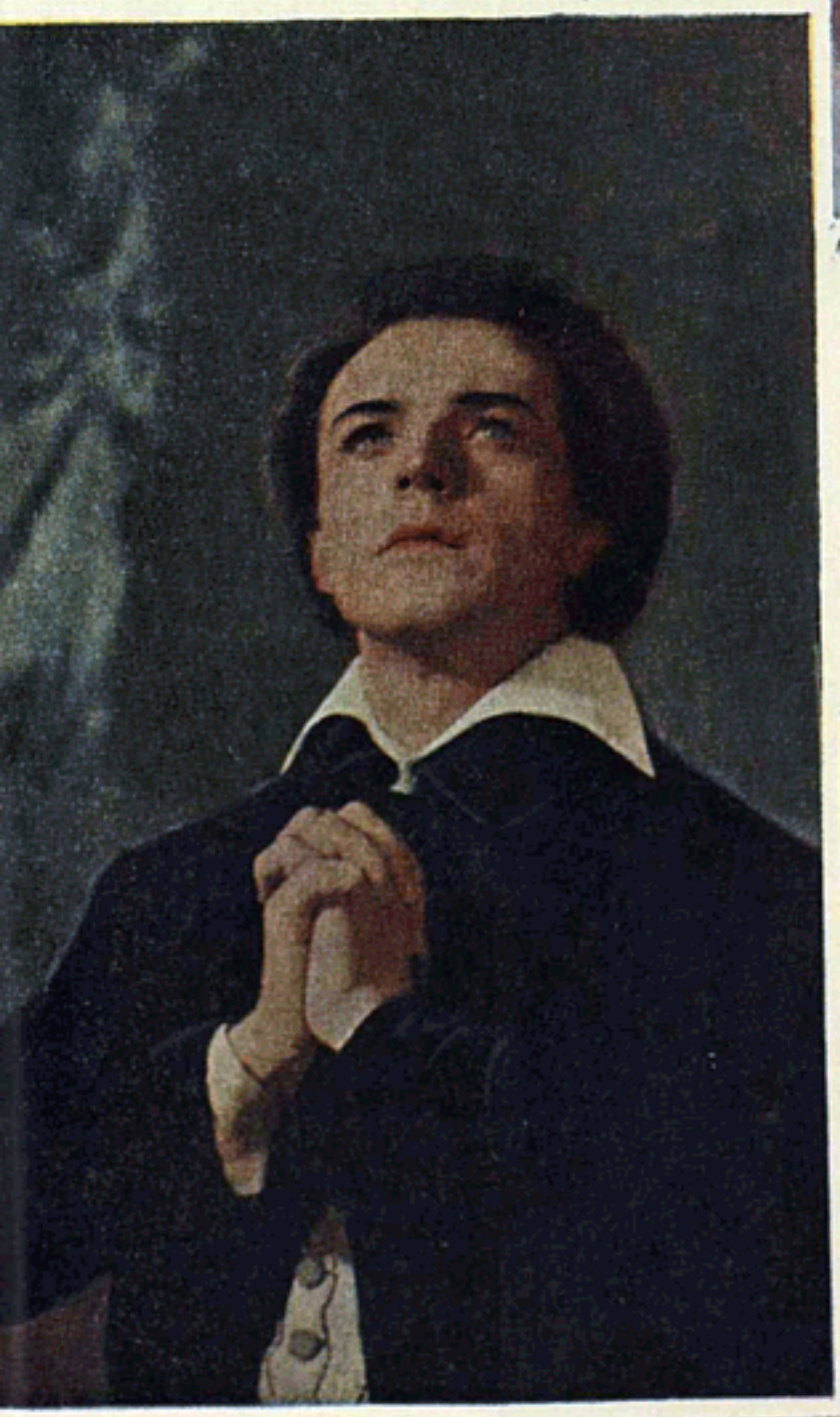
Есть много обстоятельств, отрицательно сказывающихся на повседневной деятельности «Ленфильма». Но первоисточником бед является сценарный отдел.

Студия не имеет резервных сценариев, поэтому если производство какого-либо фильма нужно перенести на более поздний срок, то заполнить пробел нечем. Так, в конце прошлого года съемочная группа фильма «Твой лучший друг» (режиссер Г. Казанский) закончила подготовительный период. Но дальнейшая работа над картиной прервалась, так как выяснилась необходимость изменений в сценарии. Решение этих вопросов затянулось на несколько месяцев, группа простаивала, производство не было загружено. Примерно в тот же период намного нарушился запланированный срок запуска сценария «Раскинулось море широко».

# ОВОД

(по мотивам романа Э. Войнич)

Сценарий Е. Габриловича
Постановка А. Файнциммера
Главный оператор А. Москвин
Композитор Д. Шостакович
Художник Е. Еней



В ролях:

О. Стриженов, М. Стриженова,
Н. Симонов, Р. Симонов и другие

Было бы разумно, не нарушая производственного процесса, немедленно заменить оба сценария другими (а когда они были бы исправлены, их можно запустить в производство как переходящие на будущий год). Но заменить сценарии было нечем.

Кабинеты заместителя директора студии по производству и начальника производства находятся рядом с комнатами сценарного отдела, но оба руководителя не знают ни содержания большинства задуманных сценариев, ни очередности их поступления. Сценарный отдел работает в отрыве от производства, что не может не сказываться на перспективном планировании производства.

Выясняется также, что ряд переходящих картин будет запущен в производство почти одновременно, и только в конце года. Это неминуемо повлечет за собой нарушение ритмичности в 1956 году и вызовет дополнительные трудности в выполнении текущего плана. Хорошо, если бы другие сценарии позволили рациональнее организовать запуск переходящих картин. Но темпы поступления новых сценариев не радуют.

Большие помехи производству доставляет недоработанность сценариев. Съемочная группа «Счастье Андруса» вступила в подготовительный период в середине июня прошлого года. Через полтора месяца подготовительный период был прерван, чтобы снять объекты на летней натуре (примерно четверть картины). Группа отсняла нужный материал. Но потом выяснилось, что сценарий требует коренной переработки, а отснятые кадры сковывают режиссера.

Было бы неверным все трудности на студии объяснять только нерешенностью сценарной проблемы. Систематически тормозит работу съемочных групп, например, отсутствие постоянных актеров.

Из ста тридцати восьми актеров, снявшихся на студии в фильмах 1954 года, сто четырнадцать были заняты в театрах (пятьдесят восемь — в ленинградских, тридцать два — в московских, двадцать четыре — в театрах других городов). И только двадцать четыре исполнителя были привлечены из Театра-студии киноактера. Это приводило к тому, что съемки часто приходилось приспосабливать к дням, свободным у актеров от спектаклей. При съемках фильма «Михайло Ломоносов» декорация «Лаборатория» занимала павильон два с половиной месяца, а должна была стоять десять дней. Съемки затянулись из-за того, что исполнитель роли Ломоносова артист Б. Ливанов, занятый в Москве спектаклями, мог приезжать в Ленинград лишь на короткое время.

У ряда режиссеров, операторов, художников есть склонность оседать в павильоне. На некоторых из них к тому же еще оказывает влияние царившая одно время в кино гигантомания. В картине «Двенадцатая ночь» имеется объект «Двор герцога». Задуман он как большая помпезная декорация, для постройки которой павильон надо было бы занять почти на месяц. А снять нужно проходную сцену (всего тридцать восемь метров пленки!), для чего вполне можно воспользоваться натурой.

Как видим, многие обстоятельства снижали производительность студии и наносили ощутимый урон качеству картин. Бывшее руководство «Ленфильма» не противостояло порочной практике, не принимало никаких действенных мер, чтобы решительно изменить положение, не поощряло инициативы общественности в этом направлении и не подхватывало предложений, которые выносились на страницы студийной газеты «Кадр». С недостатками мирились, как с неизбежным злом.

Новое руководство студии и новое партийное бюро вплотную занимаются сейчас правильной организацией производства. Их усилия, направленные на мобилизацию коллектива студии, несомненно принесут свои плоды.

Коллектив «Ленфильма» полон энергии и горячего желания активизировать творческую жизнь студии. Много ценных замыслов имеется у ведущих мастеров и у молодежи. Теперь особенно вырастает значение творческих дискуссий, обсуждения актуальных вопросов на широкой аудитории. От того, насколько будет понята на студии важность развертывания деловой, принципиальной критики и самокритики, будет зависеть и количество во-время выпущенных фильмов и их качество. И нет никаких сомнений, что здоровый, творчески деятельный коллектив «Ленфильма» сумеет быстро преодолеть все трудности.

**А. Млодик**

# В СЦЕНАРНОМ ОТДЕЛЕ ТАШКЕНТСКОЙ КИНОСТУДИИ

Ташкентская киностудия художественных и хроникальных фильмов вступила в тридцать первый год своего существования. С маркой студии по экранам Советской страны прошло более сорока пяти художественных фильмов, некоторые из них надолго сохранились в памяти кинозрителей. Это такие картины, как «Александр Пархоменко», «Его зовут Сухе-Батор», «Два бойца», «Насреддин в Бухаре», «Ходжа Насреддин», «Тахир и Зухра», «Алишер Навои».

Однако все это — фильмы военных и первых послевоенных лет. За последние же семь лет, кроме сказки «Пахта-ой», зритель не увидел ни одного нового художественного фильма Ташкентской киностудии: она занималась выпуском только хроникально-документальных кинокартин.

Тесной творческой связи с писателями республики не существовало. Многие местные писатели были запуганы якобы неодолимой для них спецификой художественной кинодраматургии, другие ограничивали свои взаимоотношения со студией заключением договоров и получением авансов, которые затем из года в год списывались на убытки сотнями тысяч рублей. Некоторые режиссеры и операторы покинули студию; оставшиеся же годами находились в творческом простое.

В прошлом году в деятельности студии наметилось известное оживление. Был выпущен художественный фильм «Бай и батрак» по одноименной пьесе Ниязи.

В конце года студия завершила съемки двух первых в своей истории цветных художественных кинокартин: «Новоселье» по пьесе А. Каххара «Шелковое сюзанэ» (сценарий Б. Ласкина, Н. Рожкова, постановщик А. Бек-Назаров) и «Сестры» (сценарий В. Швейцера, постановщик К. Ярматов).

В этом году студия в содружестве с «Мосфильмом» закончила съемки историко-революционного фильма «Крушение эмирата» (сценарий В. Крепса, режиссеры В. Басов и Л. Файзиев). Это содружество с крупнейшей киностудией страны имеет большое значение для нашего коллектива.

Каковы же реальные перспективы работы студии в текущем году?

В производстве находится фильм «Встретимся на стадионе» (сценарий местного драматурга Юрия Калабина, режиссер З. Сабитов). Это спортивная кинокомедия из колхозной жизни.

Художественный совет студии одобрил литературный сценарий музыкальной кинокомедии местного сценариста М. Мелкумова «Во имя нашей любви» — о росте молодой узбекской интеллигенции, о преодолении пережитков старого в сознании отсталых людей. Фильм по этому сценарию явится первой самостоятельной работой режиссера студии Ю. Агзамова.

Запущен в производство фильм «Ибн Сина» (Авицена) — о жизни и деятельности гениального ученого X века (сценарий В. Витковича и С. Улугзаде, режиссер К. Ярматов).

Один из ведущих драматургов республики К. Яшен закончил сценарий «Гульсара» — о борьбе Коммунистической партии за раскрепощение женщины-узбечки. В содружестве с писателем В. Мильчаковым им написан сценарий о выдающемся общественном и литературном деятеле узбекского народа Хамза Хаким Заде Ниязи.

З. Фатхуллин написал сценарий «Поток жизни» — о борьбе колхозного крестьянства за освоение новых земель. Борьбе с феодально-байскими пережитками в отношении к женщине посвящен сценарий молодых драматургов М. Еленина и Г. Марьяновского «Фортепианный концерт».

«Любовь Айши» — сценарий о расцвете талантов среди молодых колхозников — написали В. Дистлер и Д. Тарсов.

Сценарий Е. Смирновой «Песни Мухаббат» поднимает важные вопросы быта узбекских колхозников.

На материале истории организованного по инициативе Ленина Средне-Азиатского государственного университета писатели Уйгун, И. Шевердин и С. Мухамедов пишут сценарий, в котором будет раскрыта бескорыстная братская помощь великого русского народа узбекскому народу в развитии его национальной культуры.

Над сценарием «Улук-бек» — о жизни выдающегося астронома XV века — работает писатель И. Шевердин.

Для молодых кинозрителей Н. и О. Бондаренко написали сценарий приключенческого фильма «Время такое», а А. Филимонова экранизирует популярную узбекскую народную сказку в литературной редакции Хамида Алимджана «Семург».

Интересный сценарий сатирического короткометражного фильма о борьбе с бюрократизмом сдал студии писатель В. Липко.

Некоторое оживление в подготовке сценариев (в основном силами местных авторов) позволяет надеяться, что студия уже с будущего года сможет выпускать четыре-пять новых фильмов в год.

Сценарному отделу, разумеется, предстоит еще очень большая работа. В портфеле студии нет ни одного сценария полнометражного фильма о рабочем классе, работниках МТС, о творческом содружестве ученых, рабочих и колхозников в борьбе за увеличение производства хлопка, являющегося главной отраслью народного хозяйства Узбекистана; нет произведений, рассказывающих о великой преобразующей силе колхозного строя, о формировании нового, социалистического сознания узбекского крестьянина, о росте его общественной активности, о подъеме его материального благосостояния и культурного уровня.

Сейчас вместе с писательской организацией мы принимаем меры к тому, чтобы восполнить этот крупный пробел.

Кроме того, мы привлекаем внимание писателей к тому, чтобы создать сценарии о сельском учителе, который в наших условиях не только играет огромную роль в обучении и воспитании детей, но и активно влияет на все стороны колхозной жизни. Очень важное значение имеет также создание сценария о творческом содружестве ученых с ирригаторами-практиками, которые совместными трудовыми усилиями создают условия для расширения посевов хлопчатника на новых землях, налаживают правильную организацию водопользования, способствуя повышению урожайности хлопка и внедрению передовых приемов агротехники хлопчатника.

Мы намерены также подготовить сценарий исторического фильма о пролетарской революции в Узбекистане.

Таковы важнейшие темы, которые будут предметом внимания студии.

Мы наметили также экранизацию ряда наиболее значительных пьес, романов, повестей современных узбекских писателей и стремимся к тому, чтобы сценарии по этим произведениям писали сами авторы. В план экранизации включены также произведения родоначальника узбекской литературы Алишера Навои, сатирические произведения поэта-демократа Мукими, повести крупнейшего советского писателя Садретдина Айни, каракалпакский народный эпос «Кырк Кыз».

Ташкентская студия уделяет большое внимание выпуску научно-популярных, учебных сельскохозяйственных фильмов и киноочерков. В прошлом году были закончены съемки учебных сельскохозяйственных фильмов из кинокурса «Агротехника хлопчатника на поливных землях», заказанных Министерством сельского хозяйства СССР: «Борьба с вредителями и болезнями хлопчатника», «Внесение удобрений под посев хлопка», «Уход за хлопчатником», «Система и способы полива хлопчатника». В текущем году мы выпустим заключительный фильм этого кинокурса — «Механизация уборки хлопка».

Помимо этого студия создает ряд картин, пропагандирующих передовую агротехнику хлопчатника. В январе по заказу Министерства сельского хозяйства республики выпущен фильм «Машины — квадратно-гнездовому севу хлопчатника». Заканчиваются съемки учебного сельскохозяйственного фильма «Посев хлопчатника» (сценарий М. Витухновского, режиссер Б. Эпштейн, главный консультант А. Анастасов).

Выпускается фильм «Больше хлопка стране», в котором рассказывается о передовой агротехнике, получившей одобрение на проведенном в прошлом году в Ташкенте Всесоюзном совещании по дальнейшему развитию хлопководства в стране.

В текущем году студия снимает два научно-популярных цветных фильма (о хлопководстве и о каракулеводстве) и по заказу ВСХВ — черно-белый фильм о плановом водопользовании.

Осенью текущего года будут начаты съемки цветного научно-популярного фильма о развитии хлопководства в СССР.

Готовится сценарий для цветного фильма «Корма — основа высокой продуктивности животноводства», который расскажет об одном из передовых животноводческих совхозов республики «Вревский-4» — участнике ВСХВ 1954 года. Для участников ВСХВ

будут демонстрироваться выпущенные студией фильмы «Ташкентская МЭС» и «Колхоз имени Кагановича, Октябрьского района, Ташкентской области».

Значительно возрастает объем работы киностудии по дублированию фильмов. В прошлом году мы дублировали пятнадцать художественных фильмов, в текущем году их будет дублировано двадцать. Будет также дублировано на узбекском языке шестьдесят частей научно-популярных и учебных фильмов, семьдесят два журнала «Новости дня». Кроме того, студия выпустит на узбекском, русском, каракалпакском языках сорок восемь киножурналов «Советский Узбекистан» и отснимет шестнадцать сюжетов на союзный экран для журнала «Новости дня».

Выполнение всей этой сложной программы потребует напряжения сил и преодоления ряда серьезных трудностей.

Прежде всего это организационно-производственные трудности. Необходимо будет увеличить съемочные площади павильонов, пополнить аппаратуру и оборудование. Закончен капитальный ремонт лаборатории и установка новой проявочной машины. Решено построить служебный корпус для съемочных групп.

Но главные трудности — творческие, связанные с повышением идейно-художественного уровня сценариев на современные темы. Среди писателей, пришедших в кино, есть люди, не имеющие достаточного драматургического опыта. Редакторский состав студии также представлен молодежью, не имеющей ни опыта, ни специального кинообразования. Вместе с писателями им предстоит серьезно осваивать специфику кино, вместе учиться и расти. Нам кажется целесообразным укрепить сценарный отдел хотя бы одним-двумя опытными редакторами, которые могли бы поднять творческий уровень работы сценарного отдела и содействовать росту молодежи. В этом нам должно помочь Главное управление по производству фильмов Министерства культуры СССР.

Следовало бы также по примеру всесоюзного семинара кинодраматургов провести в Москве кратковременный семинар редакторов сценарных отделов студий национальных республик.

Для создания киносценариев недостаточно усилий студии. Серьезную помощь в этом нам должен оказать Союз писателей республики. Пока что эта помощь ограничивалась тем, что некоторые штатные сотрудники аппарата Союза высказывают свое мнение о том или ином сценарии. Ни одного творческого обсуждения сценария или выпущенного студией фильма проведено не было. Союз писателей не вникает в работу студии, не оказывает влияния на ее работу, так же как и на творчество кинодраматургов, не выступает в роли организатора создания новых киносценариев. Между тем кинодраматургов волнуют многие творческие вопросы, есть необходимость проанализировать сценарии — законченные или находящиеся в работе, подвергнуть критике ряд наметившихся штампов и недостатков в нашей кинодраматургии.

Непреодоленной трудностью остаются существующие у нас сроки и порядок утверждения сценариев. Например, сценарий «Встретимся на стадионе» после утверждения Министерством культуры республики не запускался в производство шесть месяцев, потому что не были собраны мнения ряда организаций, в том числе таких, как Комитет по делам физкультуры и Министерство сельского хозяйства. Сценарий «Ибн-Сина» находился в Министерстве культуры республики на утверждении с августа 1954 года до июня 1955 года.

Нередко принятый сценарий приходится рассылать для ознакомления в тридцать—сорок адресов! Как трудно потом соединить эти сорок мнений, которые хотя и высказываются иногда в форме пожеланий, но пожеланий «обязательных». О ценности этих мнений можно судить по тому, что даже на заседаниях художественного совета часто слышим в ответ на все аргументы: «А мне не нравится...»

Студии необходимо быстрее преодолеть все эти трудности, перестроить работу и активно включиться в решение главной задачи советской кинематографии — увеличение выпуска хороших кинофильмов.

**А. Бочкарев**

# В ТЕАТРЕ-СТУДИИ КИНОАКТЕРА

За десять лет существования Театр-студия киноактера творчески вырос, завоевал признание своими спектаклями и оправдал свое назначение как актерская мастерская кинопроизводства, помогающая совершенствовать исполнительское мастерство.

Большие перспективы открываются перед таетром в связи с увеличением количества выпускаемых фильмов. Уже сейчас в съемках новых картин занято большинство актеров театра.

* * *

На киностудии «Мосфильм» идет работа над фильмом «Илья Муромец» для широкого экрана (режиссер А. Птушко). В главной роли снимается актер театра Б. Андреев. На роль Алеши Поповича приглашен С. Столяров, Разумейки — П. Алейников, Мишатычки — С. Мартинсон, Сартака — молодой актер Ю. Саранцев.

Режиссер С. Юткевич снимает фильм по трагедии В. Шекспира «Отелло». Главную роль играет С. Бондарчук.

Закончен фильм о наших современниках — «Жена» (режиссер Ю. Райзман), в главной роли И. Переверзев (Сергей).

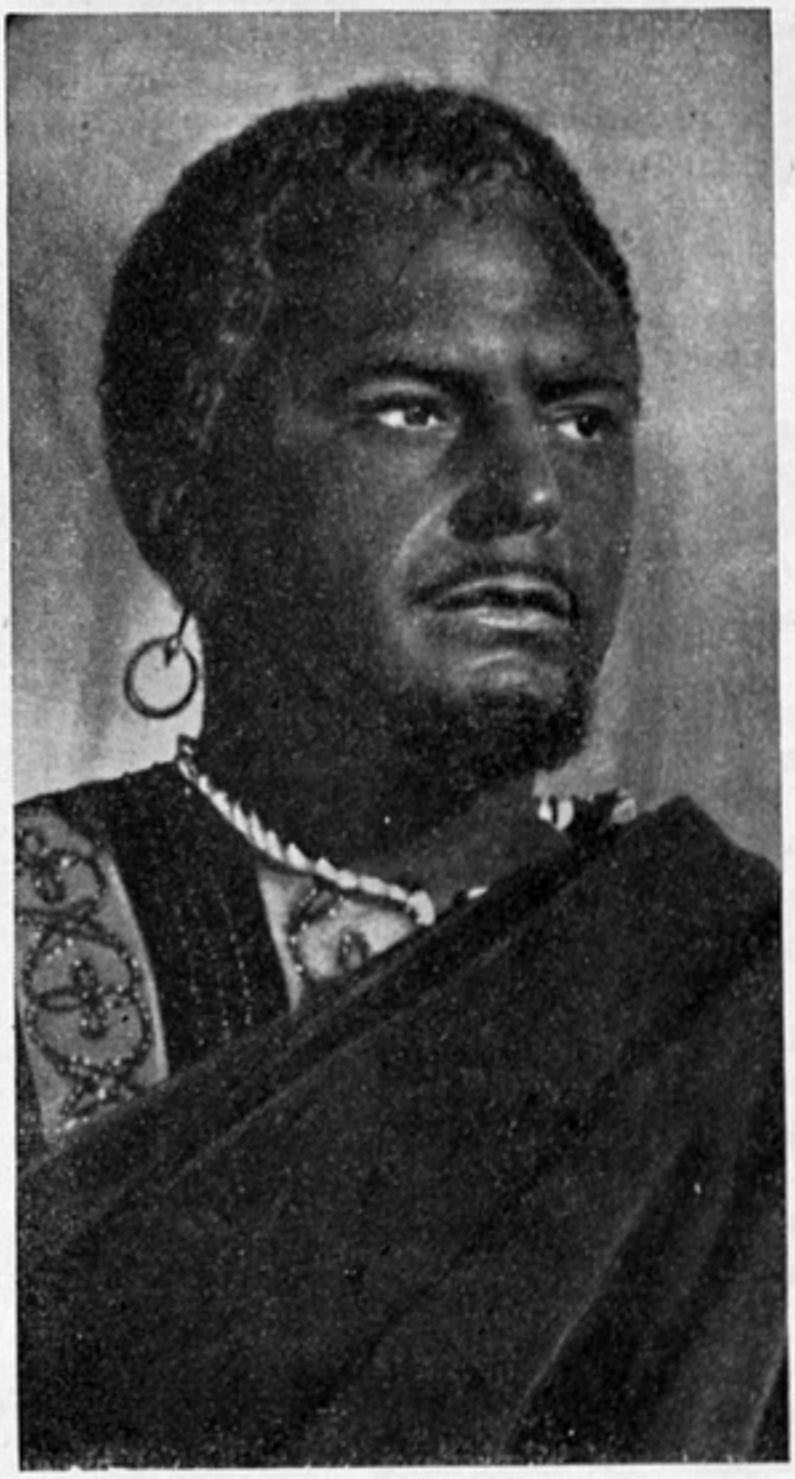
Экранизируя рассказ Дж. Лондона «Мексиканец», режиссер В. Каплуновский пригласил на роль Вэры артиста Б. Андреева; мать будет играть В. Телегина.

В приключенческом фильме «Дорога» режиссера А. Столпера снимаются В. Авдюшко (Вася), Б. Битюков (дирижер), Т. Логинова (Таня).

По сценарию молодого драматурга Я. Сегеля недавний выпускник ВГИК режиссер В. Ордынский поставил короткометражный фильм «Секрет красоты», разоблачающий стиляг и бездельников.

Большинство исполнителей — актеры театра: Т. Носова (Кукушкина), Н. Сморчков (молодой парикмахер), Г. Кравченко (кассирша).

**Б. Андреев в роли Паулино Вэры («Мексиканец»)**



**С. Бондарчук в роли Отелло («Отелло»)**

В короткометражном фильме «Безумный день» (режиссер А. Тутышкин) Миусова играет С. Мартинсон.

На студии имени М. Горького в фильме «Земля и люди» (по повести Г. Троепольского, режиссер С. Ростоцкий) — основные исполнители ролей актеры театра: П. Алейников (Игнат), В. Иванов (Алексей), И. Кузнецов (Катков), Р. Шорохова (Настя), В. Алтайская (Матильда), М. Жарова (Домна), В. Телегина (Макаровна).

Большая группа артистов театра работает над дублированием зарубежных картин в студии имени М. Горького: М. Бернес, Л. Кмит, Я. Жеймо, В. Балашов, А. Войцек, С. Мартинсон, О. Голубицкий, В. Чаева, Н. Румянцева, С. Бондарчук, С. Цейц и другие.

Многие актеры Театра-студии заняты на «Ленфильме».

Одного из героев картины «Наши бурни» (режиссер Ф. Эрмлер) — Ершова играет С. Бондарчук; Колоскова — Э. Гарин.

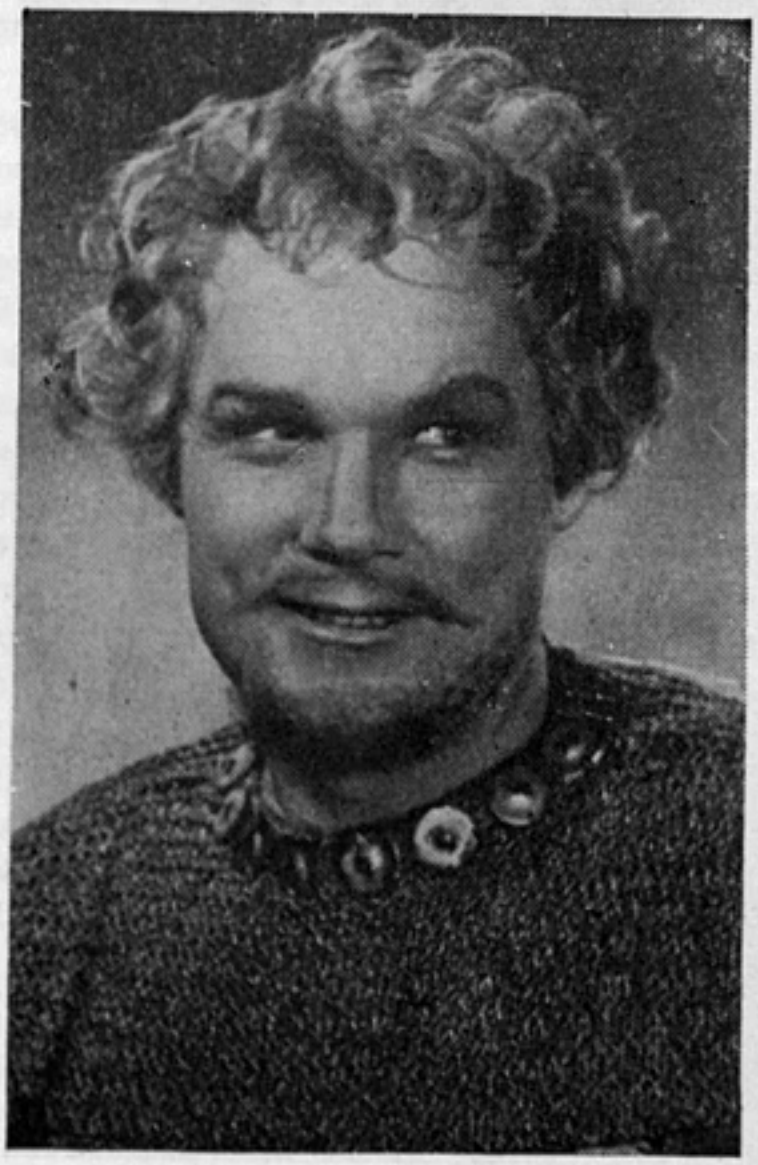
В комедии «Максим Перепелица» (режиссер А. Граник) снимаются К. Сорокин (Саблин), Р. Муратов (Али Гасхиров).

У молодого режиссера М. Швейцера, ставящего картину о колхозной деревне «Чужая родня» (по повести В. Тендрякова «Не ко двору») снимаются: Л. Кмит (Федот), В. Гуляев (Субботин), Е. Максимова (Варвара).

Актеры Театра-студии заняты и в съемочных группах «Следы на снегу» (режиссер А. Бергункер): З. Занони (Огурова), Е. Тен (Эверестова); «Двенадцатая ночь» (режиссер Я. Фрид): К. Лучко (Виола), А. Ларионова (Оливия).

Большая группа актеров театра снимается на Киевской киностудии художественных фильмов у режиссеров А. Маслюкова и М. Маевской в фильме «Педагогическая поэма» (по одноименному произведению А. Макаренко): Е. Емельянов (Макаренко), Г. Юматов (Задоров), А. Суснин (Лапоть), М. Барабанова (Зоя), О. Жизнева (Бригель), Н. Крачковская (Лидочка), Ю. Саранцев (Бурун), В. Борискин (Ховрог).

С. Мартинсон в роли Мишатычки («Илья Муромец»)



С. Столяров в роли Алеши Поповича («Илья Муромец»)

На этой же студии в фильме «Мать» (по М. Горькому) у режиссера М. Донского заняты: Б. Битюков (Самойлов), С. Курилов (Николай Иванович), В. Маренков (Весовщиков).

**Ю. Саранцев в роли Сартака («Илья Муромец»)**

В картине «Костер бессмертия» (режиссер С. Навроцкий) в роли Джордано Бруно снимается В. Дружников, в роли леди — Н. Чередниченко.

Актриса Л. Шагалова снимается на Ереванской киностудии в фильме «Что угодно для души» (режиссеры Ю. Ерзинкян, А. Мартиросян); артист И. Гуров — на Бакинской киностудии в картине «С песней по жизни» (режиссер Л. Сафаров).

* * *

Приведенные данные об актерах Театра-студии, занятых сейчас на кинопроизводстве, далеко не полные.

Интересна работа театра над произведениями, которые потом включаются в производственный план киностудий. С большим успехом прошел в прошлом сезоне театра спектакль «Попрыгунья», написанный и поставленный молодым режиссером С. Самсоновым по одноименному рассказу А. П. Чехова.

**Б. Андреев в роли Ильи Муромца («Илья Муромец»)**

Тщательная предварительная работа на сцене помогла режиссеру быстро снять фильм.

Театр киноактера продолжает, кроме того, большую работу над новыми постановками. Сейчас готовятся три новых спектакля.

Пьесу немецкой писательницы Гедды Циннер «Чортов круг» (перевод П. Маркова, Т. Соловьевой) ставит режиссер А. Гриппич. Пьеса посвящена Лейпцигскому процессу 1934 года, в ней выведен образ Георгия Димитрова. Роль Димитрова исполняет С. Бондарчук.

Идет работа над пьесой М. Горького «Последние» (режиссер Н. Плотников), состоялась премьера драмы В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский» (режиссеры Г. Шпигель, П. Шпрингфельд).

# Во ВГИК

## РЕЖИССЕРСКИЕ ДИПЛОМЫ

В марте—апреле проходила защита дипломных работ студентами-выпускниками трех мастерских — профессоров С. Герасимова, Г. Александрова и Л. Кулешова.

Воспитанники мастерской С. Герасимова — Л. Кулиджанов и Г. Оганесян (экстерн) — защищали в качестве дипломной работы свой короткометражный художественный фильм «Дамы» (по Чехову), в конце 1954 года выпущенный на экраны страны. Молодые режиссеры подошли к экранизации чеховского рассказа любовно и бережно, сумели сохранить в сценарии и фильме чеховские краски и интонации. Главным героем фильма авторы сделали учителя. Целиком сохранив содержание рассказа и образов, они ввели пролог — экспозицию главного героя картины — и эпилог, завершающий печальное повествование. Обе дописанные сцены носят эмоциональный характер: не развертывая сюжета, они как бы развивают авторскую ремарку.

Трактовка образов свидетельствует об умелой, тщательной работе молодых режиссеров с актерами и о правильном прочтении первоисточника. По-чеховски скупо и точно очерчены в фильме образы учителя Введенского (Н. Никитич), директора училищ (К. Барташевич), его жены (О. Жизнева). Образы «дам» даны остросатирически, почти гротескно — несколькими скупыми сочными мазками режиссеры показывают неприглядную сущность этих «покровительниц».

В поисках изобразительного решения фильма в воспроизведении эпохи авторы отталкивались от произведений русской классической живописи. Весь фильм выдержан в приглушенной тональной гамме. Уже первые кадры фильма — серый, тоскливый осенний день, небо, затянутое тучами, мокрые крыши, лужи на мостовой и унылая, сгорбленная фигура учителя — создают определенное настроение, очень точно передают атмосферу чеховского произведения.

В рецензии на эту дипломную работу Б. Барнет справедливо отметил несомненную одаренность и высокий профессиональный уровень подготовки дипломантов.

Воспитанник той же мастерской Г. Комаровский работал над картиной «Море студеное» режиссером-практикантом. В качестве дипломной работы рассматривались самостоятельно поставленные им эпизоды: «Бой с медведем» и «Лесная вырубка».

Добиваясь драматургической цельности и лаконичности эпизода «Лесная вырубка», Комаровский значительную часть пояснительного диалога перевел в детали актерского поведения, в подтекст. Удачно найдена им бытовая деталь — руки Анастасии, по локоть выпачканные рыбной чешуей (в сцене встречи ее с Варварой), — деталь, которая придает сцене большую убедительность и жизненную достоверность. Такая же удачно найденная деталь — белоснежный платочек и аккуратный белый узелок в руках Варвары, подчеркивающие и ее внешнюю опрятность, и ее внутреннюю чистоту, и значительность, важность для нее разговора с Окладниковым, и ее собранность, решимость во что бы то ни стало добиться цели.

Выразителен в этом эпизоде пейзаж: спокойная, величественная красота архангельского леса, широкая, бесконечная просека среди могучих многовековых сосен противопоставлены измученным тяжелой работой, озлобленным, настороженным людям, оборванным, босым лесорубам, с одной стороны, и с другой — Окладникову в собольей шапке и добротной поддевке. Эпизод ожидания Варварой и Анастасией приезда Окладникова также удачно построен на контрасте между состоянием природы и настроением героев — между ясным солнечным днем и большим горем двух женщин.

Эпизод «Бой с медведем», правильно поданный как проявление повседневного героизма сильных, мужественных людей в суровых условиях зимовки, также отчетливо обнаруживает присущее молодому режиссеру стремление к углубленной разработке характеров, к четкой внешней и внутренней обрисовке героев, к выразительным деталям, характеризующим бытовую обстановку.

Дипломная работа выпускника мастерской Л. Кулешова В. Зака — цветной киноочерк «На Оке» — произведение интересное и своеобразное как по замыслу, так и по жанровым особенностям. Это лирический

киноочерк, маленькая кинопоэма, в которой автор выразил любовь к русской природе.

Отбирая пейзажный материал в районе Поленова, режиссер показывает не только то, что характерно и интересно для данного места, но и то, что типично для среднерусской природы вообще.

Очерк построен из пяти контрастных по настроению и в то же время естественно и органически следующих друг за другом частей, композиционно объединенных в единое целое: утро, полдень, гроза, песня (прощание с летом), осень. Все эти части как бы воспроизводят один воображаемый день на грани лета и осени — один из последних августовских дней на Оке. Отсюда органично вытекает образный финал: осень, как вечер природы.

Удачно включены в пейзаж люди: то полевитановски незримо (как образ Поленова в эпизоде «Осень»), то активно вторгаясь в изображение, оживляя его (как дети в эпизоде «Полдень»). Интересна фигура бакенщика, которая обрамляет очерк, обозначая начало и конец дня на реке.

Автор нашел и особые «приметы времени», которые связывают очерк с сегодняшним днем: пионерские лагери на берегу Оки, малыши, шагающие впервые в школу.

Говоря о молодом режиссере, как о художнике, тонко чувствующем природу, рецензент диплома Г. Рошаль особо отметил музыкальность и поэтичность фильма.

Дипломная работа выпускника мастерской Г. Александрова К. Вольфа (ГДР) — цветной фильм «Один раз не в счет...» — музыкальная, лирическая кинокомедия из жизни немецкой молодежи.

Развертывая действие с подлинно комедийной легкостью, режиссер старается избегать грубых, внешне комедийных приемов, которые могли бы прийти в столкновение с лирическими образами фильма. В то же время в каждой лирической сцене он стремится найти комический элемент, а в каждом комическом эпизоде — его внутреннее оправдание. Использование немецкой народной музыки, создание типичных для Германии образов, показ одного из самых красивых уголков страны (Клингенталь и его окрестности) — все это придает фильму яркий национальный характер.

Интересно отметить, что этот полнометражный фильм был снят молодым режиссером за семьдесят девять дней, что свидетельствует о хорошей производственной подготовке дипломанта. Несмотря на то, что многие занятые в фильме актеры не имели кинематографического опыта, молодой режиссер сумел объединить их в единый крепкий ансамбль.

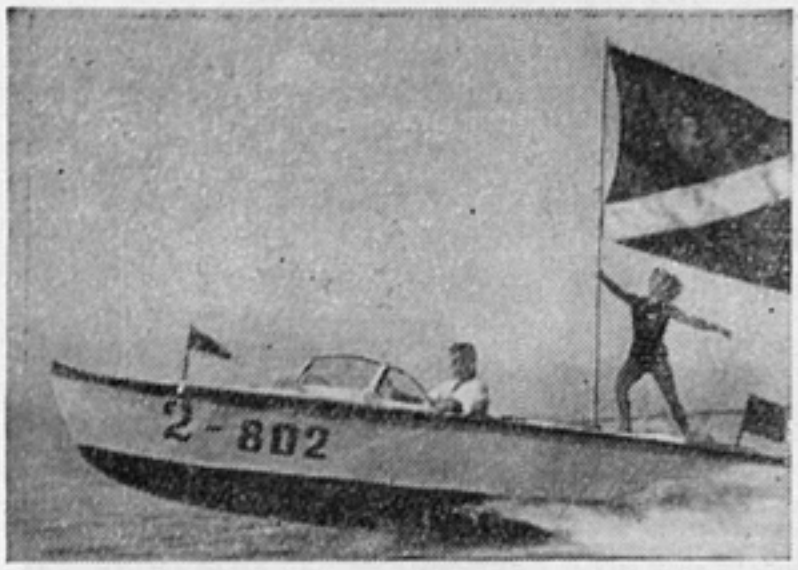
**«Дамы» — дипломная работа Л. Кулиджанова и Г. Оганесяна**

Правда, режиссеру не удалось преодолеть некоторой рыхлости литературного сценария. Отсюда драматургический провал в середине фильма, потеря темпа. Некоторые претензии можно предъявить и к музыкальному оформлению: отдельные его темы чересчур усложнены.

Отмеченные погрешности не заслоняют основного — молодой режиссер с честью выдержал экзамен на полную творческую самостоятельность.

К кинокомедии обратился и второй выпускник той же мастерской — М. Маркош (Венгрия), представив сатирическую короткометражку «Бэшке».

**«Один раз не в счет...» — дипломная работа К. Вольфа**




**«Под флагом «Спартака» — дипломная работа В. Скуйбина**

Разоблачая подхалимов, режиссер прибегает к смелому преувеличению характеров, к гротеску, к яркой плакатности и карикатурному сгущению отрицательных черт героев. Смешное в фильме вытекает из характеров героев, которые именно в силу своих отрицательных качеств попадают в смешное положение и сами себя разоблачают. Образы отрицательных персонажей выписаны сочными мазками. Раскрывая сущность подхалимажа, автор показывает, что в новом обществе, которое успешно строит венгерский народ, подобное явление не может существовать. Подхалимам противопоставлена положительная среда — все в фильме говорит о новом образе жизни, о новых людях, которым подхалимаж чужд. Большая удача режиссера — положительный образ директора, вечно озабоченного профессора-животновода.

Интересна концовка фильма, подчеркивающая отношение автора к изображенному явлению: подхалимы случайно попадают вместе с быком в железнодорожный вагон, на котором красуется надпись: «На бойню».

Злободневной теме посвящена работа дипломника Т. Феричиану (Румыния) — короткометражная сатирическая комедия «Попеску-10 контролирует» о борьбе со спекуляцией в одном из сельских кооперативов Румынии.

Сатирически гиперболизированные фигуры спекулянтов, хорошо снятые картины жизни современной румынской деревни, выразительные и запоминающиеся положительные образы крестьян привлекают внимание кинозрителей.

Несмотря на некоторую натуралистичность сцены пирушки, можно сказать, что Феричиану проявил себя как профессионально подготовленный режиссер, хорошо владеющий средствами сатирического обличения.

Л. Гайдай защищал фрагменты из цветной музыкальной кинокомедии «Ляна». Работая в качестве режиссера-практиканта (и снимаясь в одной из главных ролей фильма), Л. Гайдай самостоятельно руководил съемкой нескольких сцен, в частности, сценами «Концерт в Кишиневе» («Зрительный зал») и «Уборка винограда». Ощущение праздничности, торжественности концерта хорошо передано активной реакцией зрительного зала, обилием света, яркими пятнами молдавских национальных костюмов. Небольшие игровые куски совпадают по ритму с музыкальным номером, исполняемым на сцене. Нельзя не отметить, впрочем, что, добившись естественности поведения зрителей, слушающих концерт, режиссер не сумел дифференцировать их, а показал «безликую массу».

Сцена «Уборка винограда» подкупает своей свежестью и достоверностью. Ритм куска определяется ритмом самого трудового процесса. Режиссер сумел здесь правдиво передать радость колхозного труда.

**«Бэшке» — дипломная работа М. Маркоша**

Н. Литус представил дипломную работу — фрагменты из цветного художественного фильма «Нестерка», в котором он снял самостоятельно три эпизода («Разгон ярмарки», «Арест диспутанта», «Приезд диспутанта»). В них ощущаются режиссерская выдумка и изобретательность, хорошее владение темпом действия, умение работать с актерами и с участниками массовки, до-

биться от всех естественности и непосредственности поведения.

Часть выпускников специализировалась на режиссуре документальных фильмов.

Перед автором цветного киноочерка «Под флагом «Спартака» В. Скуйбиным была поставлена не легкая, но интересная задача — всесторонне показать работу одного из самых популярных спортивных обществ страны, объединяющего более восьми тысяч коллективов. Потребовалась особая тщательность в отборе материала. Сценарист, режиссер и автор дикторского текста В. Скуйбин успешно справился с этой сложной задачей, показав широту, размах, массовость советского спорта. Он знакомит зрителей не только с крупнейшими соревнованиями, но и с «рабочими буднями» спортсменов — их напряженными тренировками, повседневным совершенствованием мастерства.

Следует отметить, что фильм снимался всего двумя операторами. Несмотря на большие масштабы снимаемых событий, множество объектов и их значительную отдаленность друг от друга, режиссер, проявив незаурядные организационные способности, сумел точно ориентировать операторов. Для каждого эпизода он нашел особый, присущий данному виду спорта темп и ритм, умело сочетая спокойные, размеренные эпизоды тренировки с динамичными сценами соревнований. Обогащает очерк и выразительный дикторский текст, написанный в форме живой беседы со зрителем.

Высокие качества фильма (хотя автор недостаточно использовал публицистические возможности темы и местами фильм затянут) позволили принять его для массового проката.

Б. Рыбчинский (Польша) представил документальный киноочерк «Письмо из лагеря» — живой, увлекательный рассказ об одном из пионерских лагерей Польской Народной Республики, расположенном на побережье Балтийского моря в курортном городке Дзивнув, где отдыхают дети рабочих силезских сталелитейных заводов.

Режиссер показывает один из обычных, ничем особенным не примечательных дней отдыха детворы, но очерк смотрится с начала и до конца с неослабевающим интересом: наблюдательный молодой режиссер сумел подметить и передать выразительные детали, которые самому обыденному и, казалось бы, много раз виденному материалу придают черты новизны и увлекательности.

Дикторский текст фильма, живой и выразительный, написан К. Гричеловской — выпускницей сценарного факультета ВГИК. Снят фильм молодым оператором, тоже воспитанником ВГИК, А. Стаськевичем.

День другого пионерского лагеря, подмосковного, показан Л. Янковским (Польша) в цветном очерке «Здравствуй, летняя пора!».

Зритель видит много интересного и увлекательного: острую борьбу на спортивных площадках, работу творческих кружков, походы, встречи с иностранными гостями и ряд других событий. Убедительно раскрыта режиссером роль творческого труда в воспитании советских детей: эпизоды «Испытание моделей кораблей» и «Работа авиамодельного кружка» — лучшие в очерке.

Являясь одновременно автором сценария и дикторского текста, Л. Янковский умело вводит в дикторский текст присущие детям обороты речи, очень удачно использует детей в качестве дикторов.

Очерк построен в форме воспоминаний ребят о летнем отдыхе. При этом режиссер использует своеобразный прием: сначала содержание эпизода передается в рисунках юного художника Толи Бочарова, а затем мы видим подлинные события. К сожалению, этот прием не оправдал себя, не придал фильму необходимой цельности и законченности.

Р. Касесалу представила два выпуска (№ 4 и 26 за 1954 г.) хроникального киножурнала «Советская Эстония».

Молодой режиссер смогла не только подметить в жизни самое главное, но и показать это главное лаконично и выразительно. Основное внимание Р. Касесалу обращено на человека-труженика, поэтому так и запоминаются герои отдельных сюжетов. Ощущается умелая работа режиссера с людьми, стремление уловить и передать всю непосредственность их чувств, добиться естественности в поведении героев.

Интересно задуман сюжет, критически показывающий отдельные недостатки в работе Таллинского управления движения. Однако здесь автору не удалось полностью воплотить свой замысел: сюжету присуща некоторая незавершенность, отдельные мыс-

ли, высказанные в дикторском тексте, не подтверждены зрительным материалом.

Р. Касесалу принадлежит также и дикторский текст киножурналов — точный, эмоциональный, выразительный.

Дипломная работа В. Попова — учебно-пропагандистский очерк «Рассказ о морской шлюпке» — повествует о шлюпке-шестерке, о ее назначении и применении во флоте.

Эпизоды утренней уборки на военном корабле и подготовки шлюпок к предстоящему учению сняты очень обстоятельно. Но эпизод «Учение на шлюпках под парусами» не совсем удался режиссеру: здесь явно не хватает крупных планов, что несколько мешает восприятию всех маневров команды. Некоторая нарочитость чувствуется в эпизоде «Человек за бортом». Однако в целом очерк сделан тщательно, любовно и явится хорошим учебным пособием.

Дипломные работы свидетельствуют о хорошей профессиональной подготовке молодых режиссеров, об их умении самостоятельно решать идейно-художественные задачи, о разнообразии их творческих индивидуальностей и склонностей.

Приходится пожалеть, что не все они имели возможность представить в качестве дипломной работы самостоятельно снятые фильмы. Этому помешали прежде всего более чем скромные масштабы учебной киностудии ВГИК, а также загруженность киностудии им. М. Горького, где создавалась часть дипломов. Назрела необходимость разрешить вопрос о предоставлении студентам ВГИК возможности снимать свои дипломные работы на «Мосфильме».

Поздравляя молодых режиссеров с успешным окончанием института, председатель государственной экзаменационной комиссии А. Роом пожелал им непрерывно совершенствовать свое мастерство, смело решать большие творческие задачи, которые стоят перед советским киноискусством.

---

## ЗАЩИТА ДИССЕРТАЦИИ

Состоялась защита диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения старшим преподавателем института Б. Альтшулером. Тема диссертации — «Вопросы композиции и языка сценария научно-популярного фильма».

Альтшулер рассматривает научно-популярное кино в общей системе коммунистического воспитания нашего народа, подчеркивая исключительную действенность распространения научных знаний средствами киноискусства. Отмечая большую наглядность кинематографа, он анализирует и другие преимущества научного фильма: проникновение в скрытые для глаза процессы, изображение обычно невидимых движений, непосредственное наблюдение быстротечных явлений и т. п.

Диссертант различает три основных направления в популяризации науки средствами кино: ознакомление специалистов с научными исследованиями, помощь в систематическом изучении какой-либо научной дисциплины, популяризация знаний среди широкой аудитории. Каждому из этих направлений соответствует свой вид фильма: научно-исследовательский, учебный, научно-популярный.

В соответствии с этапами творческой работы над кинематографической реализацией научной темы диссертация делится на следующие разделы: тема и материал, композиция, язык, приемы осуществления фильма.

Диссертант подчеркивает взаимосвязь между ясностью изложения научного материала и увлекательностью фильма. Чем яснее, четче, логичней выражена научная мысль, тем произведение увлекательнее. «Для того, чтобы исследование, сохраняя свою последовательность, было увлекательным, в нем полезно бывает показать те трудности, которые возникли при первоначальном изучении вопроса».

Особый раздел одной из глав диссертации посвящен проблеме образности в научно-популярном фильме. Не претендуя на всестороннее исследование этой проблемы, диссертант освещает лишь основные моменты, влияющие на эмоциональность подачи научного материала.

Вскрывая еще существующую в наших фильмах серость, бесцветность словесного изложения, диссертант выступает за широкое использование богатейшего словаря

русского языка и свойственное ему разнообразие форм речи.

Были заслушаны мнения официальных оппонентов. Профессор Ю. Желябужский отметил актуальность темы, правильность большинства выводов и несомненную удачу в выборе фильмов для анализа, но указал на некоторую непоследовательность в употреблении термина «жанр» и оспаривал утверждения диссертанта о невозможности обобщения в кинокадре.

Кандидат педагогических наук Н. Жинкин, подчеркивая своевременность появления такой работы и одобряя смелость диссертанта в решении ряда теоретических проблем, выразил сожаление, что некоторые вопросы (об особенностях эпизода, о специфике учебного фильма) только поставлены, но не решены.

Кандидат искусствоведения В. Ждан обратил внимание на конкретность в анализе мастерства сценариста и режиссера, но одновременно критиковал автора за иллюстративность в подходе к экранизации научной темы, неточность многих формулировок.

Все три официальных оппонента оценили работу соискателя в целом положительно.

Ученый совет института присвоил старшему преподавателю Б. Альтшулеру ученую степень кандидата искусствоведения.

## В ДОМЕ КИНО

### НА ОТЧЕТНО-ВЫБОРНОМ СОБРАНИИ

5 мая (с опозданием почти на четыре года!) состоялось отчетно-выборное собрание членов Дома кино.

С докладом о деятельности совета выступил исполняющий обязанности председателя правления А. Згуриди. Он вынужден был признать, что Дом кино не стал еще центром общественного мнения нашего киноискусства. К сожалению, А. Згуриди не проанализировал достаточно глубоко причины такого положения. Признавая вину и правления и совета, он затронул лишь вскользь самые наболевшие вопросы организации кинообщественности.

Докладчик говорил о тех секциях, в деятельности которых имеются несомненные достижения, но не объяснил причин почти полного развала секции художественной кинематографии. Между тем именно в области художественной кинематографии резче всего и обнаружилось в последние годы отставание от запросов народа. На преодоление этого отставания и должно быть сегодня нацелено внимание нашей кинообщественности.

Отсутствие творческой критики, робость в постановке острых проблем, захваливающий тон речей на просмотрах новых картин привели к тому, что Дом кино утратил свой авторитет среди кинообщественности. Отчасти поэтому многие его члены, сознавая, что они не услышат здесь смелого, свежего, острого слова, начали относиться к Дому кино потребительски: не как к центру творческой работы, «университету», трибуне и лаборатории киноискусства, а как месту приятных развлечений, культурного отдыха и просмотра новых фильмов.

А. Згуриди ничего не сказал о некоей «скованности» совета Дома кино во взаимоотношениях с Главным управлением по производству фильмов. В то же время он верно критиковал бытующие среди отдельных работников главка взгляды на Дом кино как на принадлежащее им клубное помещение, справедливо жаловался на мелочную опеку и отсутствие помощи работе Дома.

Свыше трех лет ремонтируется помещение Дома кино на Васильевской улице и до сих пор все еще достраивается один этаж! Многие годы не может разрешиться и другой вопрос — о штатах Дома кино, а они явно недостаточны.

В докладе ревизионной комиссии Э. Тиссэ правильно определил две принципиальных ошибки работы совета: во-первых, фор-

мальное отношение к творческим дискуссиям, выразившееся в стремлении обойти острые углы, подменить поздравлениями и славословиями страстный творческий разговор, и, во-вторых, пассивность многих членов совета и членов Дома кино. К сожалению, и Э. Тиссэ и основной докладчик, говоря о пассивности членов совета, почему-то не называли фамилий.

Выступивший в прениях И. Чекин остановился на причинах утраты Домом кино авторитета среди киноработников. На обсуждениях каждый фильм рассматривается здесь как предлог для комплиментов и поздравлений в адрес постановщика и съемочной группы. Делового, творческого разговора не получается. Лучшим средством усиления авторитета Дома кино может послужить только организация живого и взыскательного разговора о фильмах, об основных проблемах развития кинематографа.

Недоумение собрания вызвало выступление Г. Мерина (НИКФИ), в котором он пытался представить творческих работников кино и представителей кинотехники как две якобы антагонистические группы с различными целями и путями в искусстве.

Правильно определив значение боевого, критического духа общественного мнения для творческого роста кинематографа, А. Ткачев впал, однако, в крайность, возложив на Дом кино ответственность чуть ли не за все неудачи кинематографии.

А. Гинзбург поддержал мнение А. Згуриди о необходимости организации Всесоюзного общества кинематографистов— по типу Всероссийского театрального общества.

С большим вниманием выслушали собравшиеся выступление А. Довженко. Он указал на причины, тормозившие в течение долгого времени творческую активность кинообщественности. Первая из них — отставание кинопроизводства, «малокартинье»; вторая — утрата многими киноработниками вкуса и страсти к решению больших, волнующих проблем.

А. Довженко привел в качестве примера темы («Художник и современность», «Культура сценария», «Проблемы конфликта», «Кинематографическая специфика»), которые могли бы вызвать плодотворные творческие дискуссии, но оставались вне поля зрения совета Дома кино. Кинематограф — искусство высоких мыслей. А между тем ряд новых произведений показывает, что картины становятся беднее мыслью, схематичнее. Интеллект героя, его духовный багаж порой «определяются» должностью, профессией и до предела стандартизованы. Об этом также необходимо поговорить, поспорить, подумать.

Атмосфера захваливания, характерная для многих дискуссий в Доме кино, приводит к возникновению в кинематографе своего рода касты «неприкасаемых». Разрушить барьер «неприкасаемости», культивировать высокую взыскательность — вот насущная задача кинообщественности. Необходимо, говорит А. Довженко, учиться друг у друга, критиковать друг друга и помогать друг другу расти, а главное, мыслить шире, уметь разрешать самые важные и насущные проблемы.

Б. Бродский затронул вопрос о необходимости просмотров зарубежных фильмов с критическими их обсуждениями.

Слабость многих наших картин, говорит А. Роом, происходит от слабости нашей творческой жизни. Мы не ищем новых, более живых и действенных форм работы. В оценке картин часто можно наблюдать необъективность, боязнь обидеть товарища.

Основную часть своего выступления А. Роом посвятил конкретным, деловым предложениям по перестройке работы Дома кино. Совершенно забыта в Доме кино такая важная сторона работы, как организация связи с кинозрителями, а также с теми, кто послужит прообразами героев кинопроизведений. Дом кино должен широко практиковать встречи с новаторами и передовиками производства, привлекать их и к обсуждению вновь выпускаемых картин и к творческому разговору о проблемах кинематографии.

Выступлением А. Роома закончились прения. Многие ораторы не смогли выступить из-за недостатка времени. Активность собравшихся, чрезвычайно возросшая после выступлений А. Довженко и А. Роома, не нашла выхода. Сколько критических замечаний, сколько советов, предложений и пожеланий осталось необнародованными! Следовало бы предвидеть, что уложиться в один вечер, не скомкав прений, нельзя.

Собрание признало работу Совета удовлетворительной. Тайным голосованием был избран новый состав совета Дома кино, в который вошло пятьдесят два человека.

# ПРОСМОТР ФРАНЦУЗСКОГО ФИЛЬМА «МАДЕМУАЗЕЛЬ НИТУШ»

В мае киносекция ВОКС и Московский Дом кино показали работникам культуры Москвы цветной французский фильм «Мадемуазель Нитуш».

Просмотр состоялся в Большом зале Дома кино и вылился в демонстрацию дружбы между советским и французским народами. Среди присутствующих находились сотрудники французского посольства в СССР, а также члены делегации общества «Франция — СССР» во главе с депутатом Национального собрания Альбером Форсиналь, прибывшие в Москву по приглашению ВОКС.

Открыл вечер президент киносекции ВОКС народный артист СССР С. Герасимов, подчеркнувший огромное значение киноискусства в развитии дружбы и взаимопонимания между народами. С кратким вступительным словом выступил вице-президент киносекции ВОКС народный артист СССР Г. Александров. Он сказал, что советский народ любит французские фильмы, что с большим успехом прошли в СССР картины: «Адрес неизвестен», «Фанфан-тюльпан»», «Скандал в Клошмерле», «Господин Такси», «Их было пятеро», «Белая грива» и другие.

С интересом следят советские кинематографисты за работой своих французских коллег. Г. Александров отметил заслуги в истории искусства кинорежиссеров Абеля Ганса, Ренэ Клера и подчеркнул популярность в нашей стране актеров Жерара Филиппа, Жана Габена, Даниэль Дарье и других. Он просил гостей передать привет деятелям киноискусства Франции и сказать, что советские кинематографисты хотят видеть их в Москве на большом фестивале французских фильмов.

«Чем больше мы будем видеть французских фильмов, — сказал Г. Александров, — тем лучше мы будем понимать французский народ, и французы будут лучше понимать русский народ, если будут смотреть больше советских картин».

Г. Александров в заключение остановился на фильме «Мадемуазель Нитуш», сделанном по одноименной оперетте Ф. Эрве, хорошо известной советским зрителям. В роли Флоридора снимался известный французский актер Фернандель, начавший свою деятельность с подмостков оперетты. Героиню (Дениз) играет молодая итальянская актриса Пир Анджела. Режиссер картины Ив Аллегрэ знаком советским кинематографистам по его глубоко драматическому фильму «Горделивые».

Перед «Мадемуазель Нитуш» был показан советский документальный фильм «Париж». Обе картины были тепло приняты присутствующими.

## *В несколько* СТРОК

На Московской киностудии имени М. Горького идут съемки фильмов:

«Земля и люди» — по сценарию Г. Троепольского, режиссер С. Ростоцкий, оператор Г. Габриелян, художник Б. Дуленков;

«Васек Трубачев и его товарищи» — по сценарию В. Осеевой и Б. Старшева, режиссер И. Фрез, оператор М. Богаткова, художник Л. Иконникова;

«Судьба барабанщика» — по сценарию А. Гайдара, режиссер В. Эйсымонт, оператор Б. Монастырский, художник А. Дихтяр.

◘

На этой же студии производится дубляж чехословацкого фильма «Сегодня вечером все будет кончено» (сценарий Любомира Можного, режиссеры Войтек Ясный и Карел Кахыня, оператор Ярослав Кучера, композитор Сватоплук Гавелка. В главных ролях: Иозеф Венкларж, Ева Кубешева, Отто Лацкович, Антон Мрвечка).

Фильм рассказывает о борьбе со шпионажем.

Дублируется также чехословацкий фильм «Самый лучший человек» (сценарий Йозефа Нойберга и Франтишека Влчека, режиссеры Вацлав Вассерман и Иво Новак, оператор Иозеф Стржеха, композитор Юлиус Калаш).

◘

В Казахстане идут натурные съемки фильма «Целина» («Мосфильм», сценарий Н. Погодина, режиссер М. Калатозов, оператор Ю. Екельчик).

◘

Съемочная группа «Ильи Муромца» («Мосфильм», сценарий М. Кочнева, режиссер А. Птушко, операторы Ф. Проворов и Ю. Кун) выехала в экспедицию в г. Молотов.

## *В несколько* СТРОК

В конце мая на «Мосфильме» начались павильонные съемки фильма «Отелло» (автор сценария и постановщик С. Юткевич, оператор Е. Андриканис). В главных ролях: Отелло — С. Бондарчук, Дездемона — И. Скобцова, Яго — А. Попов.

◘

На «Мосфильме» в подготовительном периоде находятся фильмы: «Шестая колонна» (сценарий Е. Габриловича и М. Ромма «Убийство на улице Данте», режиссер М. Ромм, оператор Б. Волчек);

«Каменное сердце» (сценарий А. Каплера, режиссер С. Самсонов, операторы Ф. Добронравов и В. Монахов);

«Тайна вечной ночи» (сценарий И. Луковского, режиссер Д. Васильев, оператор Н. Большаков);

«На подмостках сцены» (сценарий М. Вольпина по водевилю «Лев Гурыч Синичкин», режиссер К. Юдин, оператор И. Гелейн);

«Повесть об агрономе» по повести Г. Николаевой (автор сценария и режиссер Н. Фигуровский, оператор А. Гальперин);

«Первый снег» (сценарий Т. Сытиной, режиссер Ю. Озеров, оператор Э. Савельева);

«Бессмертный гарнизон» (сценарий К. Симонова, режиссер З. Аграненко, оператор Э. Тиссэ);

«Вольница» (автор сценария Л. Трауберг по повести Ф. Гладкова, режиссер Г. Рошаль, оператор Л. Косматов);

«Огонь в лесу» (сценарий Э. Брагинского, режиссер Ю. Вышинский, операторы А. Симонов, М. Дятлов);

«Комбайнеры» (сценарий Ю. Нагибина, режиссер А. Фролов).

## ЮБИЛЕЙ ХУДОЖНИКА С. КОЗЛОВСКОГО

Семидесятилетие со дня рождения народного художника РСФСР Сергея Васильевича Козловского и пятидесятилетие его творческой деятельности в киноискусстве было отмечено торжественным вечером в Московском Доме кино.

«Дядю Сережу», как любовно называют Козловского все работавшие и работающие с ним кинематографисты, собрались поздравить коллеги по киноискусству, московские художники и представители театра, литературы, общественности столицы.

Более ста фильмов русского дореволюционного и советского кинопроизводства создано при участии Козловского. В одних он снимался как актер, другие ставил («Дитя госцирка», «Дорога к счастью», «Случай на мельнице»), в семидесяти фильмах работал художником. Среди последних — «Поликушка», «Аэлита», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Человек из ресторана», «Потомок Чингисхана», «Праздник св. Иоргена», «Окраина», «У самого синего моря», «Лермонтов», «Это было в Донбассе», «Миклухо-Маклай», «Море студеное». Во многих фильмах он руководил работой начинающих художников, прививая им вкус, требовательность и любовь к делу. Он занимался также воспитанием молодых художников во ВГИК, написал книгу «Художник-архитектор в кино» и много статей в газетах и журналах.

Обо всем этом тепло и сердечно в своем вступительном слове говорил заслуженный деятель искусств Г. Рошаль

и председательствовавший на вечере профессор А. Головня. Говорилось об этом и в многочисленных приветственных адресах и поздравлениях, поступивших на имя юбиляра.

В фойе Дома кино коллектив киностудии имени М. Горького, где Козловский работает со дня ее основания, любовно оформил выставку, отражающую большой путь в киноискусстве этого скромного труженика и сердечного товарища.

«Мне особенно приятно, — сказал Козловский в ответ на приветствия и поздравления, — что в такой торжественный для меня день мы собрались в этом зале, с которым у меня связано много волнующих воспоминаний. Здесь происходили съемки картин, в создании которых я принимал участие, — «Человек из ресторана», «Девушка с коробкой» и других.

Было время, когда мы, небольшая группа кинематографистов, размещались в маленькой комнате в Гнездниковском переулке. А сегодня я вижу сотни деятелей кинематографии, и это лишь часть огромной армии работников киноискусства, создающей фильмы о величии нашего советского народа. И я, боец этой армии, заверяю вас, что все силы отдам искусству любимой Родины».

В заключение вечера с большим интересом были просмотрены фрагменты из фильмов, созданных при активном участии С. В. Козловского.

# В киносекции *Дома ученых*

В апреле и мае в киносекции Московского Дома ученых Академии наук СССР прошли совещания по обмену опытом применения кино в научном исследовании.

К. Домбровский, режиссер Московской студии научно-популярных фильмов, сообщил о научных киносъемках, которые ведутся в содружестве с научными работниками высшей школы и исследовательских институтов.

Одну из работ студии, выполненную совместно с Московским авиационным институтом, показал инженер Е. Яковлев. Цветная скоростная киносъемка (2000 кадров в секунду) при демонстрировании с обычной скоростью воспроизводит процесс сгорания топлива замедленным в 80 раз. На экране видно образование вихрей, изменение цвета и формы факела горения в зависимости от различных условий.

Научный сотрудник Научного автомобильного и автомоторного института Г. Белоглазов рассказал о съемочных кинокамерах, построенных на принципе оптической компенсации с помощью вращающейся системы плоских зеркал.

# *В несколько* СТРОК

В связи с 10-летием со дня подписания Советско-Польского Договора о дружбе, взаимной помощи и послевоенном сотрудничестве в Московском Доме кино состоялся вечер польской кинематографии, на котором были показаны новые документальные фильмы: «Звезды должны гореть» (режиссеры В. Лесевич, А. Мунк), «Покорители вершины Орлиная перць» (авторы-операторы М. Веселек, С. Спрудин); кукольный фильм «Яносик» (режиссер В. Гаупе, художник Г. Белинская) и другие.

□

В мае в Московском Доме кино киносекцией ВОКС, иностранной комиссией ССП и Советом Дома кино был организован второй вечер, посвященный киноискусству народной Польши.

Выступивший на вечере лауреат Государственной премии польский писатель Богдан Чешко рассказал о работе над фильмом «Поколение», который создан по его одноименному роману, посвященному борьбе молодых патриотов Польши против немецких оккупантов.

«Поколение» — первая работа выпускников Государственной киношколы в Лодзи режиссера Анджея Вайда и оператора Ежи Липмана. В фильме снимались молодые актеры Тадеуш Ломницкий и Тадеуш Янчар.

□

В мае состоялось первое заседание нового состава художественного совета Алма-Атинской киностудии. В совет вошли писатели Д. Снегин, Г. Мусрепов, кинорежиссеры М. Айманов, М. Бегалин, операторы А. Фролов, М. Аранышев, композиторы М. Тулебаев, Е. Брусиловский, главный художник студии П. Зальцман и другие.

# В несколько строк

В апреле—мае в Ленинградском Доме кино проходил семинар кинодраматургов, в котором приняли участие сто двадцать писателей и сценаристов. Вступительным словом о творческих перспективах «Ленфильма» открыл семинар директор студии режиссер С. Васильев. От главного управления по производству фильмов выступил Д. Писаревский, рассказавший о перспективном плане подготовки сценариев на 1955—1956 годы.

На семинаре были заслушаны доклады: Г. Рошаля—о режиссерском сценарии, С. Юткевича — о современном прогрессивном киноискусстве за рубежом, Р. Юренева—о путях советской кинокомедии, М. Ромма — о специфике киноискусства, Е. Габриловича — о прозе и диалоге фильма, Б. Чирскова—об экранизации, И. Хейфица о выразительных средствах киноискусства.

◘

В мае исполнилось 25 лет со дня выхода первого номера газеты «Кадр»—печатного органа партийного бюро, фабкома, комитета ВЛКСМ и дирекции киностудии «Ленфильм».

◘

25 апреля на заседании ученого совета ВГИК состоялось вручение аттестата доцента народной артистке Союза ССР Т. Макаровой, в течение двенадцати лет работающей старшим преподавателем на кафедре актерского мастерства.

Посредством особых приспособлений на каждом обычном кинокадрике можно сделать несколько десятков мелких фотографий, которые последовательно покрывают этот кадр строка за строкой. При 42 фотографиях на одном кадре и частоте 2000 кадров в секунду можно получить в секунду 84 000 фотографий. Каждую такую фотографию можно увеличить до размеров целого кадра и затем отпечатать на пленку последовательно.

Выступление Г. Белоглазова было дополнено сообщением о новой универсальной скоростной кинокамере ФП-22 с частотой съемки 100 000 кадров в секунду. Доклад об этой камере, изобретенной инженером Государственного ордена Ленина оптического института имени С. И. Вавилова Л. Самуровым, был сделан в марте этого года инженером того же института кандидатом технических наук И. Черным на совещании в комиссии по научной фотографии и кинематографии Академии наук СССР.

Камера ФП-22 позволяет воспроизводить на экране явления замедленными до 6000 раз и по праву может быть названа «микроскопом времени».

Кандидат технических наук С. Тамбовцев (Московский станкоинструментальный институт) и Б. Кандырин рассказали о работах Центральной кинолаборатории Министерства высшего образования СССР по исследованиям микроструктуры металла при резании и разрушении горных пород взрывом. Микрокиносъемки со скоростью до 4200 кадров в секунду, позволившие замедлить показ явления в 200 раз, в корне изменили наши представления о процессе резания. Интересные подробности выявила и скоростная киносъемка взрывов.

Кандидат технических наук В. Пиотрович (Центральный институт прогнозов) познакомил собравшихся с киносъемками образования внутриводного льда и показал кинофильм «Ангара зимой», снятый Иркутской студией.

Профессор С. Терновский сообщил о работе I и II Московских медицинских институтов по научной кинодокументации редких форм заболеваний и их оперативного лечения.

Встреча деятелей науки и кино, работающих в научной кинематографии, вызвала большой интерес.

Вместе с тем просмотры показали, что, несмотря на отдельные достижения, этому методу научного исследования все еще не уделяется должного внимания. Нет единого центра, объединяющего работников научной кинематографии и обобщающего имеющийся опыт, не хватает аппаратуры, ощущается недостаток квалифицированных кадров.

**Н. Преображенский**

# «МЛАДШИЙ БРАТ» КИНЕМАТОГРАФА

**(Письмо в редакцию)**

Фабрика «Диафильм» выпускает ежегодно несколько сот наименований лент в миллионах копий. Диапозитивные фильмы охватывают общественно-политические темы, вопросы науки, техники, литературы и искусства. Много лент выпускается для дошкольников, учащихся начальной и средней школы, в помощь технической учебе и по сельскому хозяйству. Диафильмы нужны лекторам, преподавателям, массовому советскому зрителю, они могут быть использованы в клубной работе и для самообразования, их можно смело поставить в один ряд с книгой, радио и кино как средство популяризации знаний, агитации и пропаганды.

Удачными являются ленты: «Мы за мир», «Волго-Донской канал имени Ленина», «Строительство высотных зданий в Москве». Много выпущено удачных лент и по вопросам сельского хозяйства, литературы и искусства.

Однако это «маленькое кино» все еще является пасынком: о нем не пишут критических статей, а распространение этих лент значительно отстает от требований жизни.

Надо сказать, что сейчас тематика диапозитивных фильмов, формы и методы их построения не отвечают возросшим культурным запросам и требованиям советского зрителя. Слабо отражается опыт новаторов производства, мало говорится о передовой технике, новейших достижениях советской науки. Недостаточно выпускается лент о произведениях современных писателей, поэтов, драматургов. Большая нужда ощущается в фильмах в помощь политехнизации обучения, о семье и школе, по физкультуре и спорту.

Своевременно было бы подумать о выпуске периодических изданий на кинопленке — диапозитивных журналов, сборников и альманахов. Подобные световые газеты и журналы на кинопленке выпускались когда-то «Окнами ТАСС» совместно с фабрикой «Диафильм». Имеется и довольно большой опыт выпуска световых газет на местах. Нефтяники Севера на одном из заводов уже третий год выпускают сатирическую световую газету на кинопленке. Выпускаются такие издания и киномеханиками-новаторами. Все более широкое развитие получает самодеятельная детская диапозитивная кинематография. В некоторых домах пионеров ребята сами сочиняют сценарии, разыгрывают несложные эпизоды, фотографируют их на пленку и показывают в своих театрах «маленького кино» диапозитивные фильмы и светожурналы.

Серьезный счет предъявляют педагоги, юные и взрослые зрители к качеству выпускаемых фабрикой «Диафильм» картин. Содержание некоторых из них серое, однообразное, подается сухо, информационно, без настоящей выдумки, изобразительно неинтересно. Часто кадры перегружаются случайными деталями.

Плохо, что авторы диафильмов только подбирают готовые иллюстрации — репродукции картин и рисунков. Следовало бы не ограничиваться этим, а создавать и оригинальные иллюстрации — единые по замыслу и стилю.

Ряд диапозитивных фильмов не имеет точного адреса, непонятно, на какого зрителя они рассчитаны.

Надписи сплошь и рядом многословны и тяжеловаты для восприятия. Как правило, их пишут под кадрами, поэтому изображения сильно уменьшаются в размере и на экране получаются мелкими, нечеткими.

В учебных диафильмах для средней школы (количество которых явно недостаточно) слабо учитываются методические требования и пожелания педагогов. Во время сорокапятиминутного урока можно показать пятнадцать-двадцать кадров, а в фильме их обычно значительно больше.

Многие «грехи» диапозитивных фильмов объясняются и тем, что творческие работники относятся к такой работе пренебрежительно. К этому нужному делу следует привлечь писателей, ученых, художников, работников фоторепортажа и кино.

Серьезного внимания заслуживает проблема создания звуковых диапозитивных фильмов. Ленинградский инженер К. Васильев уже довольно давно сконструировал специальный проектор «Диафон». Ремесленное училище № 28 (Ленинград) выпустило первую партию опытных аппаратов. Однако это интересное дело так и заглохло.

Диапозитивные фильмы распространяются сейчас только через торгующую сеть. А можно было бы выдавать их вместе с фильмоскопами в библиотеках по абонементам. Такой опыт вполне оправдал себя.

Диапозитивные фильмы можно встретить сейчас в магазинах и киосках КОГИЗа, Союзпечати и Центросоюза, в самых отдаленных уголках Советского Союза. Но часто они лежат мертвым грузом, ибо в продаже, особенно на периферии, нет аппаратов для их демонстрации.

Пора наконец вывести «младшего брата» кино — диапозитивный фильм—на широкую дорогу подлинного творчества, пора обратить внимание на его тематику, методику построения и оформления. Пора улучшить использование диапозитивных фильмов. Они этого вполне заслуживают!

*Коми АССР*

**Ю. Знаменский**
научный работник

От редакции. В письме читателя Ю. Знаменского затронуты важные вопросы. Редакция надеется, что фабрика «Диафильм» и соответствующие управления Министерства культуры серьезно отнесутся к критике недостатков, отмеченных в письме Ю. Знаменского.

# НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

## КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«Попрыгунья»** (по А. П. Чехову), 9 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик С. Самсонов; операторы: Ф. Добронравов, В. Монахов; художники: Л. Чибисов, Ю. Волчанецкий; композитор Н. Крюков; звукооператор О. Упейник.

Творческая мастерская М. Ромма и С. Юткевича.

В ролях: Дымов — С. Бондарчук; Ольга Ивановна — Л. Целиковская; Рябовский — В. Дружников; Коростелев — Е. Тетерин; друзья и добрые знакомые Ольги Ивановны — А. Алексин, А. Бобровский, В. Бокарев, Г. Георгиу, И. Глузский, А. Кельберер, С. Комаров, Ю. Леонидов, Г. Романов, А. Цинман, Я. Янакиев. В эпизодах: Б. Гусев, А. Максимова, Е. Максимова, Г. Мармаладов, Т. Мирошниченко, Костя Попов, В. Тиунова, М. Яроцкая.

●

**«Доброе утро»**, 9 ч., цветной.

Автор сценария Л. Малюгин; постановщик А. Фролов; оператор Н. Власов; художник А. Фрейдин; звукооператор Н. Тимарцев; композитор В. Соловьев-Седой; тексты песен А. Фатьянова, С. Фогельсона, В. Соловьева-Седого.

В ролях: Катя — Т. Конюхова; Маша — И. Извицкая; Вася — Ю. Саранцев; Митя — В. Андреев; Яша — А. Дуров; Судьбинин — Е. Матвеев; Бобылев — И. Любезнов; Ушатов — Аф. Белов; Ирина — Н. Агапова. В эпизодах: Л. Матвеенко, Е. Грунина, П. Олиференко, М. Пуговкин, Н. Сморчков, В. Корнуков, Н. Смирнов, А. Блинов, А. Нетребин, А. Кузнецов.

**Два верхних кадра «Доброе утро»; два нижних — «Папа, мама, служанка и я»**

●

**«Секрет красоты»**, 2 ч., цветной.

Автор сценария Я. Сегель; постановщик В. Ордынский; оператор И. Слабневич; художник С. Ушаков; композитор А. Цфасман; звукооператор В. Лагутин.

В ролях: командировочный — П. Константинов; Сомова — К. Блохина; директор парикмахерской — А. Петроченко; председатель экзаменационной комиссии — Г. Милляр; Кукушкина — Т. Носова; Эдик — О. Анофриев. В эпизодах: Л. Студнева, Н. Сморчков, В Алтайская, Т. Репнин, Н. Иванова-Баркова.

## КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» И ТАШКЕНТСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Крушение эмирата»**, 10 ч., цветной.

Автор сценария В. Крепс; постановщики-режиссеры: В. Басов, Л. Файзиев; оператор Т. Лебешев; режиссер А. Голованов; художники: А. Бергер, А. Вайсфельд, П. Веременко; композиторы: М. Зив, Д. Закиров; узбекские песни на слова Хамзы и Мукими, текст русских песен В. Коростылева; звукооператор Е. Кашкевич; комбинированные съемки: оператор П. Маланичев; художник М. Семенов. Главный консультант генерал Армии И. Петров.

Творческая мастерская М. Ромма и С. Юткевича.

В ролях: М. В. Фрунзе — Е. Самойлов; В. В. Куйбышев — В. Краснопольский; Юлдаш Ахунбабаев — К. Алимджанов; Шерали — С. Диванов; Ойгуль — Н. Атауллаева; Игнат — Г. Юматов; Настень-

ка — Р. Макагонова; Джафар — Р. Хамраев; Курбан-Саидов — А. Рахимов; Дурдыев — М. Черкезов; Степан — Г. Михайлов; Карим-Бобо — Н. Ишмухамедов; Востросаблин — Е. Тетерин; Ясный — М. Пуговкин; Эмир Бухарский — А. Бакиров; Осипов — В. Балашов; Уолфорд — Н. Гарин; Пейли — А. Файт; Эсонбай — К. Ходжаев; великий везир — А. Джалилов; посол эмира — С. Табибуллаев; Ибрагим-вор — Ш. Бурханов; Жермен — Ю. Белоручева; Летописец — С. Алимов; чернобородый басмач—С. Талипов; Рыскулов — Т. Исламов; турецкий офицер — А. Кефчиян; афганский офицер — Э. Геллер. В эпизодах снимались артисты узбекских театров и Театра-студии киноактера.

## КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО И РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«К новому берегу»** (по одноименному роману народного писателя Латвийской ССР В. Лациса), 12 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Алексеев, Л. Луков; постановщик-режиссер Л. Луков; операторы: В. Рапопорт, Г. Егиазаров; художник П. Пашкевич; композитор А. Лепин; режиссеры: И. Гурин, А. Неретниек, И. Фрэз; звукооператор С. Юрцев; текст песни Е. Долматовского.

В ролях: Жан Лидум — Жан Приекулис; Ильза Лидум — Велта Лине; Ольга Лидум — Л. Фрейман; Тауринь — Янис Осис; Кикрейзис — Юрий Юровский; Пацеплис — Артур Димитер; Анна — Байба Индриксон; Лавиза — Ольга Круминь; Артур — Леня Беляев, Гарри Лиепинь; Айвар — Витя Коваль, У. Лиелдыдж; Улуп — Я. Грантынь; Друкис — Л. Шмит; Олинь — П. Цепурниек; Бруно — Б. Руж; Жан — Ю. Леяскалн.

## КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

### Дубляж

**«Герои Сентября»**, 10 ч. Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Анжел Вагеншайн; режиссер Захарий Жандов; оператор Василь Холиолчев; художник Хосе Санча; композитор Любомир Пипков; звукооператор Митхен Андреев. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В главных ролях: Георгий Димитров—Аспарух Темельков (дублирует Г. Дудник); Василь Коларов — Борис Ганчев (дублирует В. Всеволодов); Стефан — Любослав Стефанов (дублирует А. Фриденталь); Петр — Никола Дадов (дублирует А. Алексеев); Георгиев — Атанас Велихов (дублирует С. Бубнов); Вылков — Христа Динев (дублирует В. Соловьев); Вера — Ани Дамянова (дублирует Е. Волкова); Панта—Стефан Пейчев (дублирует М. Бернес); капитан Радев — Георгий Попов (дублирует В. Адлеров); Статев—Стефан Сырбов (дублирует Г. Шпигель); Сариев—Георгий Сарафов (дублирует М. Колесников).

●

**«Судьба клоуна»**, 9 ч. Производство Венгерской государственной студии художественных фильмов.

Авторы сценария: Маргит Гашпар, Карой Ноти, Петер Сас; режиссер Мартон Келети; оператор Дьердь Иллеш; художник Иожеф Пан; композитор Тибор Польгар; звукооператор Дьердь Пинтер. Режиссер дубляжа Г. Победоносцев; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В главных ролях: Пети, клоун — Калман Латабар (дублирует С. Цейц); Аннушка — Виолетта Феррари (дублирует З. Земнухова); Шаника — Петер Бенкэ (дублирует Л. Громова); Янош — Дюла Бенкэ (дублирует А. Фриденталь); Бородатый — Лайон Башти (дублирует С. Курилов); Лачи — Шандор Петеш (дублирует В. Щелоков); Дядя Луштяк — Дюла Гозон (дублирует Н. Добронравов); Мюллер — Имре Понграц (дублирует Ч. Сушкевич); Джексон — Исаму Балаж (дублирует В. Соловьев); Эдэн — Миклош Сакач (дублирует Я. Беленький).

●

**«Папа, мама, служанка и я»**, 10 ч. Производство Косинекс Ламбор фильм, Франция,

Авторы сценария: Марсель Эме, Пьер Вери, Жан-Поль Ле Шануа; режиссер Жан-Поль Ле Шануа; оператор Марк Фоссар; художник Робер Клавель; композитор Жорж Ван Пари; звукооператор Ренэ Саразен. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Робер — Робер Ламуре (дублирует Г. Вицин); папа — Фернан Леду (дублирует П. Березов); мама — Габи Морлей (дублирует Е. Понсова); Катрин — Николь Курсель (дублирует Я. Жеймо).

●

**«Рио Эскондидо»**, 9 ч. Производство Рауль де Анда. Мексика.

Авторы сценария: Маурисио Магдалено, Эдуардо Фернандес, по сюжету Эмилио Фернандес; режиссер Эмилио Фернандес; оператор Габриэль Фигероа; художники: Мануэль Фонтаналс, Мануэль Парра; композитор Франсиско Домингес; звукооператор Б. И. Крохер. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Росаура—Мария Феликс (дублирует Г. Малькова); Дон Рехино — Карлос Лопес Моктесума (дублирует В. Балашов).

●

**«Буря»** (по мотивам драмы Иво Войновича «Равноденствие»), 8 ч. Производство «Авала-фильм», Белград. Югославия.

Автор сценария Момчило Илич; режиссер Владимир Погачич; операторы: Йован Йованович, Никола Майдак; композитор Кречимир Баранович; звукооператор Божа Вукадинович. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В главных ролях: Еле Лединич — Мария Црнобори (дублирует А. Войцик); Иво Лединич — Северин Биелич (дублирует В. Трошин); Аница Дражич — Милена Врсайков (дублирует Г. Малькова); Франо Дражич — Виктор Старчич (дублирует В. Кенигсон); Нико Маринович — Миливое Живанович (дублирует В. Белокуров).

## АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Девушка-джигит»**, 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Шахмет Хусаинов, Владимир Абызов; постановщик П. Боголюбов; главный оператор В. Масленников; режиссеры: В. Степанов, С. Ходжиков; главный художник П. Зальцман; композитор В. Соловьев-Седой; авторы текстов и песен: М. Вольпин, С. Васильев, С. Смирнов, А. Снегин, Н. Глейзаров; звукооператор В. Яковлев.

В ролях: Галия — Лола Абдукаримова-Неустроева; Айдар — Кененбай Кожабеков; Ангарвай — Мулюк Суртубаев; Марьяна — В. Сошальская; Тарас — А. Алексеев; Гюльбарша — С. Майканова; Дощан — А. Мухамедьяров; Журка — К. Байсеитов; Василек — И. Боголюбов; Мурат — С. Тельгараев; Игнат—К. Старостин; Баршагюль — Б. Римова; Гюльнар — А. Таялиева; Тамара — Т. Думная; Еркебай—С. Кожамкулов. В эпизодах: Р. Койчубаева, Г. Сарпиева, Е. Сундукова, С. Абусеитов, М. Бахтыгиреев, А. Жолумбетов, К. Саурыков.

## ЕРЕВАНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Призраки покидают вершины»**, 10 ч., цветной.

Авторы сценария Э. Карамян, Г. Колтунов; постановщики: С. Кеворков, Э. Карамян; главный оператор И. Дильдарьян; режиссер Г. Баласанян; художники: С. Арутчьян, В. Подпомогов; композитор А. Арутюнян; звукооператор И. Григорян; комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художники: В. Королев, Г. Аракелян.

В ролях: Арташес Малян — С. Сосян; Гаянэ — В. Ютуджян; Баграт — А. Карапетян; Ваган — Г. Нерсесян; Даниель Бек — В. Папазян; Сатунц — Д. Малян; Гребенщиков — Л. Кмит; Ростовцев — В. Тягушев; Альварец да Кортец — А. Файт; Шелагин — Г. Яковлев; Асмик — О. Гулазян; альпинисты — В. Багратуни, А. Пунтус; В. Данелян. В эпизодах: Г. Ген, С. Судьбинин, Л. Пирогов.

## КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

**«Они спустились с гор»**, 9 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Белиашвили, М. Большинцов, Н. Санишвили; постановщик Н. Санишвили; главный оператор Д. Фельдман; художник Р. Мирзашвили; композитор А. Баланчивадзе; звукооператор Д. Ломидзе.

В ролях: Вепхия—Н. Алхазашвили; Лела — Л. Абашидзе; Мгелика — Э. Магалашвили; Дато — Г. Абашидзе; Апарека — Г. Шавгулидзе; Гигия — М. Бебуришвили; Буланов — С. Голованов; Настя — Л. Шагалова; Борис — П. Луспекаев. В эпизодах: А. Омиадзе, В. Нинуа, В. Захарова, Н. Паленков, А. Смирнов.

## КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

**«Ореховый прутик»** (по мотивам сказки румынского писателя Кэлин-Груя), 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Гребнер; режиссер И. Аксенчук; художник-постановщик В. Бордзиловский; композитор Э. Колмановский; оператор Н. Воинов; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Т. Таранович, Р. Миренкова, Б. Чани, В. Котеночкин, В. Долгих, М. Куприч, В. Крумин, И. Подгорский, В. Лихачев, К. Никифоров, Н. Федоров, Ф. Хитрук, Т. Федорова, Е. Хлудова; художники-декораторы: В. Валерьянова, Г. Невзорова, В. Роджеро, Г. Аркадьев, К. Малышев, М. Троянова.

Роли озвучивали: Мариука — М. Корабельникова; Григораш — Ю. Юльская; Фаурар — А. Ханов; Клоанца — Г. Вицын; Ореховый куст — Г. Дудник; Бабушка-мышка — Ю. Феоктистова.

## МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

**«На стальных магистралях»**, киносборник № 47, 2 ч. (по заказу Министерства путей сообщения СССР).

Режиссер выпуска С. Гельман.

Сюжеты:

1. Новый пассажирский цельнометаллический вагон (режиссер-оператор Б. Сломянский; консультант Н. Суховаров).

2. Высокотемпературная газовая нитроцементация (режиссер С. Гельман; оператор М. Заплатин; консультант О. Котов).

3. Цистерны для перевозки высоковязких грузов (режиссер С. Гельман; операторы: А. Казнин, Л. Каплунов; консультант Е. Смирнов).

4. Магнитный карандаш (режиссер А. Клевайчук; оператор М. Заплатин).

## ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Празднование Первого мая 1955 года в Москве»**, 3 ч., цветной.

Режиссер И. Сеткина; автор текста Е. Козырев; операторы Центральной студии документальных фильмов.

●

**«Нерушимая дружба»**, 2 ч.

Режиссер И. Венжер; автор текста Л. Браславский; операторы польской и советской кинохроники.

Фильм посвящен 10-летию Советско-Польского Договора о дружбе, взаимной помощи и послевоенном сотрудничестве.

## ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Тигроловы»**, 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Сарахатунов; автор текста Л. Горин; режиссер В. Гулин; операторы: В. Гулин, С. Медынский, А. Вергун.

Киноочерк об отлове тигров в Уссурийской тайге.

# КИНОПЕРИОДИКА

## ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Новости дня», № 20.**

Монтаж режиссера С. Репникова; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Штатланд, А. Зенякин, Н. Константинов, М. Прудников, А. Листвин, Е. Федяев, Ю. Герштейн, Ш. Захидов, Р. Ви-

лесова, В. Сурнин, Б. Шер, Г. Голубов.

Сюжеты:

1. Совещание работников сельского хозяйства областей центральной черноземной полосы (Воронеж).

2. Сбор подписей под Обращением Всемирного Совета Мира против атомной войны.

3. 10-летие со дня освобождения Будапешта.

4. Торжественное заседание в Москве, посвященное Сервантесу.

Короткий репортаж

1. Дороги на Памире.

2. На пастбищах Узбекистана.

3. Клуб любителей служебного собаководства.

4. Налет саранчи (Северная Африка).

5. Новый мост на Хуанхэ (Китай).

6. В гостях у суворовцев.

●

**«Новости дня», № 21.**

Монтаж режиссера З. Тулубьевой; главный редактор В. Осьминин; операторы: Д. Мамедов, Г. Донец ,В. Ковальчук, И. Беляков ,Г. Захарова, В. Киселев, Б. Макасеев, Л. Михайлов, М. Попова, О. Рейзман, М. Сагимбаев, А. Джалалян, Е. Аккуратов, Л. Котляренко, Н. Киселев, А. Сухов, Ю. Егоров, Е. Мухин, Ю. Леонгардт Н. Соловьев.

Сюжеты:

1. В защиту мира.

2. Совещание работников сельского хозяйства областей и автономных республик центральной нечерноземной полосы.

3. Больше сельскохозяйственных продуктов стране (подборка):

а) на целинных землях зерносовхоза «Кайрактинский»;

б) в садах Армении;

в) в долине тонковолокнистого хлопка;

г) приспособление для квадратно-гнездового посева кукурузы.

4. Первая доменная печь.

5. У астраханских рыбаков.

6. Лесосплав на реке Белый Черемош.

7. Завершение отвода войск Народной армии Вьетнама на север.

8. Гастроли Д. Ойстраха в Японии.

●

**«Новости дня», № 22.**

Монтаж режиссера Е. Вертовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: П. Иванов, Ф. Овсянников, П. Шлыков, Э. Эльяс, А. Шаповалов, В. Гулин, С. Медынский, Н. Генералов, А. Кочетков, Н. Шмаков.

Сюжеты:

1. К 85-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

2. Лучший металлургический завод Советского Союза.

3. Новый свинарник в эстонском совхозе «Юленурме».

4. Лагерь для откормки свиней (Ставрополье).

5. Новое здание театра оперы и балета в Челябинске.

6. Отважные тигроловы.

7. Многодневная велогонка Ташкент — Самарканд — Ташкент.

8. «Серебряные стрелы» (Будапешт).

9. На целинные земли (Прага).

●

**«Новости дня».**

Специальный выпуск к пребыванию Правительственной делегации Австрии в Москве.

Сюжеты:

1. Прибытие в Москву Правительственной делегации Австрии.

2. Прием у В. М. Молотова.

3. Посещение Московского государственного университета.

4. В Большом Кремлевском дворце.

5. Завершение переговоров.

6. Отъезд из Москвы Правительственной делегации Австрии.

●

**«Новости дня», № 23.**

Монтаж режиссера З. Тузовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Киселев, О. Рейзман, С. Семенов, З. Чернявский, П. Опрышко, Е. Мухин, К. Богдан, И. Кацман, Ф. Клименко, Н. Кононов, С. Фомин.

Сюжеты:

1. Кабинет и квартира Владимира Ильича Ленина в Кремле.

2. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» профессору Прийоно (Индонезия).

3. Достижения донецких шахтеров.

4. Интервью с председателем колхоза «Путь новой жизни» Арепьевым.

5. Навигация на Нижней Волге.

6. Открытие футбольного сезона.

7. Медведи-боксеры.

8. Юный композитор.

●

**«Новости дня», № 24.**

Монтаж режиссера И. Венжер; главный редактор В. Осьминин; операторы: Г. Захарова, Б. Макасеев, Л. Михайлов, О. Рейзман, С. Семенов, В. Фроленко, А. Хавчин, Р. Халушаков, И. Запорожский, П. Петров, М. Попова, А. Щекутьев, И. Филатов, Л. Котляренко, Ю. Леонгардт, Н. Соловьев.

Сюжеты:

1. Торжественное заседание, посвященное 85-й годовщине со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

2. На строительстве Каховской ГЭС.

3. Оленеводы Эвенкийского национального округа.

4. Дворец культуры и науки в Варшаве.

5. Торжественное заседание в Москве в честь 10-летия Советско-Польского Договора.

6. Возвращение отважных полярников.

●

**«Новости дня», № 25.**

Монтаж режиссера М. Славинской; главный редактор В. Осьминин; операторы: С. Гусев, А. Хавчин, Г. Асатиани, Н. Генералов, А. Кочетков, Н. Шмаков, А. Истомин, А. Савин, Г. Голубов, И. Запорожский, К. Широнин.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным послом государства Израиль.

2. Первенец черной металлургии в Грузии.

3. У хлопкоробов Узбекистана.

4. Успехи таджикских животноводов.

5. Концерт в детском саду.

6. Новая модель «Москвича».

7. Железнодорожная магистраль в пустыне Гоби.

8. Историческая кинохроника к 10-летию взятия Берлина советскими войсками.

●

**«Новости дня», № 26.**

Монтаж режиссера С. Репникова; главный редактор В. Осьминин; операторы: Д. Рымарев, А. Савин, С. Давидсон, М. Сегаль, А. Левитан, Ю. Бородяев, М. Ошурков, Н. Соловьев, В. Фроленко, В. Ходяков, А. Истомин.

Сюжеты:

1. По призыву партии и правительства.

2. Новый цех турбинного завода «Пергале» (Каунас).

3. Промысел тюленей.

4. К 10-летию освобождения Праги Советской Армией.

5. Открытие выставки картин Дрезденской галлереи.

6. Концерт Владимира Ашкинази.

Иностранная хроника

1. Забастовка типографских рабочих в Лондоне.

2. Конференция стран Азии и Африки в Бандунге.

Спорт

Праздник на стадионе «Динамо».

●

**«Пионерия», № 4.**

Режиссер З. Фомина; редактор Л. Перцова; операторы: Н. Степанов, В. Страдин, Ю. Леонгардт, Н. Соловьев, Л. Арзуманов.

Сюжеты:

1. Исполнилось 85 лет со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

2. История одной музыкальной школы.

3. Славные пионерские дела.

●

**«Советский спорт», № 4.**

Режиссер Б. Вейланд; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. У физкультурников завода «Азовсталь» (операторы: Л. Зайцев, В. Фроленко).

2. Весенние соревнования легкоатлетов (операторы: Н. Генералов, А. Кочетков, Н. Шмаков).

Короткий репортаж

а) соревнование советских и индийских футболистов (Бомбей);

б) футбол на снегу (Москва);

в) в высокогорных лагерях;

г) гонки на ледовых яхтах;

д) соревнование юных пловцов;

е) товарищеская встреча боксеров СССР и Финляндии.

## МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Наука и техника», № 6.**

Режиссер выпуска К. Когтев.

Сюжеты:

1. Новый трубосварочный стан (режиссер К. Когтев; оператор П. Зотов).

2. Витамин Б-12 (режиссер А. Бабаян; оператор П. Зотов).

3. Электромузыкальные инструменты (режиссер Г. Чернецова; оператор Н. Наумов).

**Главный редактор В. Н. ЖДАН**

**Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ**

**Технический редактор Л. И. Гориловская**

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А02948. Сдано в производство 16/V 1955 г. Подписано к печати 21/VI 1955 г. Формат бумаги 70 × 108¹/₁₆. Печатных листов 8 (условных листов 11,13). Учетно-издательских листов 12,75. Тираж 14.500 экз. Зак. № 1082.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

09

40 -8 СЕН 1955

1171 0-2

10 руб.

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1955 г.